Vol. XLIII N. 253

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA SCIENZE VARIETÀ

GENNAIO 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME XLIII.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XLIII.

P. MARIANI: STUDIO PEL RITRATTO DI MIA MOGLIE.

// EMPORIUM

VOL. XLIII. GENNAIO 1916 N. 253

ARTISTI CONTEMPORANEI: POMPEO MARIANI.

L caso di Pompeo Mariani appare assai caratteristico ed istruttivo a colui che lo consideri con una certa attenzione.

Ecco un pittore a cui ben si può affermare che tutto sia andato a seconda fino dall'inizio della sua carriera, mentre bisogna riconoscere che egli deve proprio alle circostanze che più sembrano averlo favorito di non occupare, ora che è giunto alla piena e savorosa maturità del versatile e brillante suo talento, il posto a cui avrebbe diritto nella scala delle reputazioni degli artisti italiani dell' ultimo trentennio.

L'avere esordito sotto gli auspicii di uno zio illustre, fulgida ed incontrastata gloria della moderna scuola lombarda di pittura, giovò a fargli superare con relativa sollecitudine e senza troppe difficoltà la barriera di disdegnosa noncuranza che ostacola di solito chi muove i primi passi sullo scabro sentiero dell'arte e contribuì non poco a richiamare sulla giovanile produzione di lui, malgrado che non si elevasse di molto dalla comune mediocrità, l'attenzione benevola del pubblico, procurandogli in pari tempo più di una benaugurante frase d'incoraggiamento da parte di coloro che fanno i resoconti delle esposizioni sui giornali quotidiani, senza troppo preoccuparsi di riuscire acuti nei giudizi e di apparire imparziali nel distribuire biasimi ed elogi.

POMPEO MARIANI.

A fargli però scontare tali vantaggi, non tardò molto a gravare su lui il fato che incombe su chiunque possegga un prossimo parente celebre e vieta o, nella migliore ipotesi, ritarda di molto il riconoscimento esplicito e definitivo di un'individualità, sia di ordine estetico sia di ordine politico o professionale. E' così che Pompeo Mariani, anche oggidì, che può dirsi più prossimo alla sessantina che alla cinquantina, continua ad essere da molti considerato sopra tutto, se non proprio esclusivamente, come il nipote di Mosè Bianchi, tanto più che, con l'avanzare dell'età, egli ha finito col richiamare le sembianze dello zio, specie per la barba candida e fluente, per la faccia rosea ed aperta e per la fronte alta ed ampia, resa dalla calvizie di apparenza anche più vasta, e tanto più che della memoria dell'autore dei *Fratelli al campo*, per la quale serba in fondo all'anima un vero culto, fatto di ardente tenerezza e di en-

tusiastica ammirazione, egli si è addimostrato, in ripetute circostanze, il più strenuo difensore ed il più convinto ed efficace esaltatore.

Ciò poi che ha senza dubbio contribuito a tenere vivo l'interessamento, sebbene troppo a fior di pelle e non abbastanza provvisto di calore, dei visitatori delle periodiche mostre italiane d'arte per l'abbondante e piacente produzione del Mariani è che essa, evitando di stufirli coi medesimi due o tre motivi pittorici conditi sempre con la medesima salsa cromatica, ha saputo, di tempo in tempo, presentarsi loro sotto un aspetto affatto differente per scelta di soggetto, taglio di quadro e fattura tecnica. Siffatti coraggiosi tentativi di rinnovarsi, sforzandosi di allargare il campo delle proprie osservazioni e di rendere più acuta efficace e sottile la propria visione del mondo reale, a me sembra che siano sempre da applaudire. E lo sono tanto più qualora essi rispondano davvero al sincero e spontaneo bisogno di una limpida coscienza di artista e vengano ripetuti più volte con buoni risultati, come proprio è avvenuto pel Mariani. Egli, infatti, progredendo di tappa in tappa, è riuscito a liberarsi in buona parte dalle scorie del convenzionalismo e del manierismo che menomavano il valore di parecchie delle tele della prima e della seconda sua giovinezza e in pari tempo a comprendere, cosa tuttora molto rara ad incontrarsi in un pittore italiano che non viva o non abbia vissuto per alcuni anni all'estero, il particolare fascino della moderna vita elegante delle grandi città ed a rievocarla, con brio e con buon gusto, sulla tela o sulla carta.

P. MARIANI: SULLA SPIAGGIA (Fot. Alfieri e Lacroix).

P. MARIANI: « À LA CONDAMINE » (MONTECARLO).

La critica, però, che l'aveva seguito con benevolenza per un lustro o due, encomiandolo ma non affrettandosi a catalogarlo, un bel giorno si decise a proclamarlo emerito marinista e, d'allora in poi, ha continuato sì a lodarlo, ma senza troppo attardarsi a prendere in considerazione le ulteriori trasformazioni del suo talento artistico e ad esaminare particolareggiatamente nei loro pregi e nei loro difetti i suoi quadri più recenti, pur tanto diversi dagli antecedenti. E' così che Pompeo Mariani, anche oggidì che impiega quasi tutta l'attività agile e sapiente dei suoi pennelli a ritrarre scene dal Casino di Montecarlo, continua da molti ad essere considerato sopra tutto, se non proprio esclusivamente, come « il pittor delle marine al tramonto ».

Infine, essendo egli un discorritore piacevolissimo, impareggiabile in ispecie nel narrare episodii e nel tratteggiare figure, mescolando alla parlata italiana vivificatrici e gustose espressioni dialettali, è accaduto sovente che il critico d'arte, il quale si era recato allo studio di lui per vedere i suoi quadri od i suoi monotipi più recenti e consacrar loro l'indomani un articolo di giornale od un capitolo di volume, si sia lasciato conquistare d'un tratto dalla sua vivace conversazione e, più che guardare, ha ascoltato, di modo che, nelle pagine scritte subito dopo, si è sbrigato con poche frasi vagamente laudative delle opere esaminate con scarsa attenzione, e si sia attardato invece, preferendo per una volta tanto essere divertente piuttosto che sembrare profondo, a descrivere l'uomo nella sua simpatica bonarietà, a raccontare i casi della sua vita di pittore e di galante cavaliere nella versione gioconda datane da lui medesimo e a ripeterne gli aneddoti, le definizioni ed i motti meneghinamente maliziosi. E' così che da molti anche oggidì, che egli vive soltanto per l'arte e per la famiglia e che, confinato durante buona parte dell'anno nella deliziosa sua villetta di Bordighera, non ha occasione di incontrarsi e di parlare che con un numero ristrettissimo di persone, viene considerato sopra tutto, se non proprio esclusivamente, come « l'arguto e mondano pittore milanese ».

P. MARIANI: IN BIRRERIA. (Fot. Alfieri e Lacroix).

Orbene io credo che il Mariani, il quale, pure

essendo alieno da ogni istrionismo auto-ammirativo e pure sdegnando, per nativa signorile fierezza, ogni astuta manovra per richiamare l'attenzione su di sè e fare prendere in sempre maggiore considerazione l'opera propria, ha intera e sicura coscienza del suo non comune valore artistico, debba, durante le inevitabili ore di sconforto, rilevare, con un certo vago senso di amarezza, che il successo, il quale pure gli ha sorriso anche sotto la forma lusinghiera dei premii e delle medaglie deve venire dalla critica, come riparazione di una troppo lunga disattenzione o di un troppo superficiale esame.

Ciò essa potrà e dovrà fare, non già esaltandone enfaticamente e cervelloticamente le opere, ma sottoponendole a quel severo coscienzioso e intelligente giudizio analitico che è mancato loro finora quasi del tutto e che, precisandone la particolare fisonomia estetica, ne metta bene in chiaro i pregi e le deficienze.

P. MARIANI: SAGRA DI SANT'AMPELLIO A BORDIGHERA.

ed in quello proficuo degli acquisti da parte delle pubbliche gallerie e degli amatori privati, si è addimostrato per solito di scarsa chiaroveggenza, trascurando o lasciando del tutto in ombra proprio gli aspetti più originali e davvero vitali della sua produzione di pittore.

A questo incompreso fortunato, a questa vittima del successo banale il conforto spirituale, a cui ha diritto ed a cui non può non aspirare, più che dal pubblico, al quale non bisogna mai domandare troppo ad evitare il rischio di non ottenerne nulla,

* * *

Fu a Monza che nacque, nel settembre del 1857, Pompeo Mariani, ma il trasporto verso la pittura, che doveva in appresso accendere sempre più i suoi entusiasmi ed assorbire sempre più i suoi pensieri e la sua attività, non fu a dire il vero molto precoce in lui.

Adolescente, egli s'inizia agli studii classici per stancarsene abbastanza presto e troncarli di colpo. Giovanetto, seguendo le ripetute incitazioni del padre suo, esperto ragioniere ed assai apprezzato

P. MARIANI: DOPPIETTO ALLE ANITRE SELVATICHE.

P. MARIANI: TESA ALL'ANITRA SELVATICA.

direttore di una scuola di commercio, si reca a Milano per fare pratica in una banca. Gli studii finanziarii non riescono però ad esercitare sull'animo suo una maggiore attrattiva di quelli letterarii ed egli li trascura del suo meglio per giocare al bigliardo e per corteggiare le belle donnine, finchè, a ventidue anni, credendo di scoprire in sè una spiccata vocazione per la musica, delibera di entrare nel Conservatorio, salvo che, cedendo ad una nuova e non meno improvvisa ispirazione, due anni, il corso di anatomia e la scuola del nudo nell'Accademia di Brera.

Il Mariani, da parte sua, corrispose molto bene a tale interessamento. Rapidissimi e di giorno in giorno più promettenti furono i suoi progressi, tanto che, avendone il De Nittis, di passaggio per Milano, veduti, in una visita fatta al Pagliano, alcuni saggi di pittura, ne rimase colpito e volle parlarne, con grandi elogi, a Mosè Bianchi. Costui, che era affatto ignaro della decisione, presa dal

P. MARIANI: COLEOTTERI TRAPANATORI (MONTECARLO).

uscitata forse dalle lodi esuberanti con cui alcune sue caricature erano state accolte dai suoi compagni di ufficio e dai suoi amici di caffè, domanda ed ottiene di frequentare lo studio di Eleuterio Pagliano, stimatissimo allora fra tutti i pittori che vivevano ed operavano a Milano.

Appena il Pagliano si fu convinto che nel giovane Pompeo, destinato a diventare uno degli ultimi ma anche uno dei migliori suoi allievi, eravi davvero la stoffa di un artista, incominciò a ben volerlo, incoraggiandolo nelle prime prove ancora incerte, aiutandolo con sagaci consigli ed inducendolo a frequentare con assiduità, durante circa figliuolo della più diletta fra le sue sorelle, di abbracciare la carriera delle arti belle, ne accolse con gradita sorpresa la notizia e delle parole lusinghiere di un giudice tanto competente che l'accompagnarono rimase commosso fino alle lagrime.

Fu un secondo premuroso maestro e tenero consigliere che in lui trovò d'allora in poi il Mariani, il quale, diciamolo a sua lode, pure accogliendo con grande e riconoscente deferenza le esortazioni e gli ammonimenti dello zio benamato, seppe mantenersene abbastanza indipendente, in maniera da preservare la individuale sua visione di pittore da un'influenza, che, diventando sempre

più immediata ed imperiosa, avrebbe potuto finire col farne un seguace più o meno disinvolto e un imitatore più o meno abile dell'illustre lombardo.

Un viaggio al Cairo, in compagnia degli altri due pittori Dall'Orto e Fornara, ed una assai operosa permanenza che vi fece per circa sei mesi, gli permisero, dopo avere esordito due anni prima a Torino con alcuni modesti studii di alta montagna, di presentarsi brillantemente in una mostra internazionale tenutasi a Nizza nel 1883, con una serie di scene e di figure egiziane. Esse piacquero molto e gli fruttarono la sua prima medaglia, procurandogli in pari tempo la viva soddisfazione di sapere che una ne era stata acquistata dal presidente della giuria in persona, il quale era nientemeno che il famoso pittore francese Ziem, le cui vaste tele di soggetto veneziano, di colorazione così gustosa e sapiente, destavano, in quel giro di tempo, un vero fanatismo in tutta l'Europa.

Conquistato il favore del pubblico e della stampa, nonchè delle giurie e delle commissioni di acquisti ufficiali, esso in seguito non gli venne più meno, pure non giungendo a quell'elevato grado di entusiasmo, che, per ragione di contrasto, suscita impetuose opposizioni e pugnaci polemiche.

Durante quindi circa un ventennio, i paesaggi, le scene di caccia, i quadri di genere ed i ritratti, da lui eseguiti con feconda facilità, trovarono sempre nelle mostre d'arte liete accoglienze, ma i maggiori successi egli li ottenne con le vedute del porto di Genova al tramonto od al chiaro di luna, di cui l'una, *Saluto del sol morente*, gli fece vincere a Milano, nel 1884, il premio Umberto di 4000 lire, l'altra, *Sorge la luna*, gli fece assegnare una medaglia, nel 1888, a Monaco di Baviera ed una terza, *Vaporino rimorchiatore*, venne acquistata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

P. MARIANI: FOCHE MILANESI (PROVA UNICA). (Fot. T. Filippi, Venezia)

Altre marine gli suggeriva negli anni susseguenti Bordighera, ma la fiera ed indomabile indipendenza del suo carattere anche contro le lusinghiere richieste del pubblico e contro le complimentose esigenze della critica, che parevano non

P. MARIANI: L'AMERICANO AL GIUOCO (MONTECARLO)

P. MARIANI: ULTIMO RAGGIO DI SOLE.

(Fot. Alfieri e Lacroix).

P. MARIANI: IL THÈ IN GIARDINO.

P. MARIANI: SOTTO I PORTICI A SERA (MILANO).
(Fot. Alfieri e Lacroix).

voler più vedere ed ammirare in lui che il pittore del mare, lo indusse, insieme con l'incessante lodevole bisogno di nuove ricerche che tormentava il suo cervello, a chiedere ed a trovare in un campo affatto diverso da quelli coltivati fin allora l'ispirazione pei suoi pennelli. Evitò così il pericolo, che già da qualche tempo lo minacciava da presso, di scivolare nell'artificioso e nel manierato, col troppo frequente ripetere i medesimi effetti di luce solare, lunare e siderale, riflessi nel mobile specchio

P. MARIANI: A NOTTE, DOPO LA TEMPESTA.

delle acque del mare, e, d'altra parte, studiando e ritraendo, con acuto sentimento di modernità, le eleganze mondane di Milano e poi di Montecarlo, egli dette vita alla parte più originale e più geniale della sua opera di pittore, se anche possa dirsi che finora non sia tenuta nel pregio in cui meriterebbe di essere.

* * *

Oltremodo interessante è il seguire, attraverso una scelta collezione di quadri ad olio, di acquerelli e di monotopie, eseguiti da Pompeo Mariani in diverse epoche, da quelli esposti a Nizza nel 1885 a quelli esposti a Roma nel 1913, le successive fasi della produzione varia e sovrabbondante di questo valente e simpatico pittore dalla intelligenza sveglia e indagatrice, dalla vista acuta e penetrante e dalla mano agile disinvolta e mirabilmente pronta a fissare sulla carta o sulla tela qualunque cosa riesca a colpire la sua sensibilità, molto facile ad essere impressionata.

Desideroso, fino dalle sue prime prove, di tenersi in cospetto alla natura per ritrarne, con appassionata fedeltà, i mutevoli aspetti caratteristicamente pittoreschi, egli a venticinque anni intraprese un abbastanza lungo viaggio per terra e per mare per recarsi da Milano al Cairo a riprodurre direttamente dal vero quelle figure e quelle scene dell'Egitto, di cui ho già fatto parola poco innanzi. Però, mentre la realtà gli stava dinanzi agli occhi, la sua mente era tutta occupata dal ricordo delle opere di Fortuny e di Morelli, che in quel tempo facevano delirare d'entusiasmo artisti giovani e vecchi, e siffatto ricordo ossessionante ebbe su quanto egli dipingeva influenza molto maggiore

del vero, che gli era presente, ma a scorgere nitidamente ed a gustare sinceramente il quale non era stato abbastanza preparato dai suoi iniziatori all'arte. Sicchè, potendo riuscire, sia anche soltanto in parte, giovanilmente originale nella notazione pittorica delle sue impressioni africane, riuscì invece accorto e piacevole nel richiamare ora la maniera dell'autore spagnolo del *Matrimonio alla Vicaria* ora quella dell'autore del *Conte Lara*. Però bisogna convenire che, come purtroppo accade di sovente, egli dovette il primo suo successo proprio

P. MARIANI: L'ONDA

al suo errore ed eziandio — riconosciamolo per dovere di lealtà — alla vivace grazia della tavolozza, in cui già rivelavasi il colorista di razza.

Della comprensione schietta della realtà e della ferma sicurezza di visione e di riproduzione, indispensabili per potersene fare interprete, il Mariani non darà prova affatto persuasiva che parecchi anni dopo, con varie scene di caccia, fra le quali io amo in ispecie una, con effetto di neve sotto il chiaro di luna, intitolata *Tesa all'anitra selvatica*, perchè, oltre ad un'efficacia evocativa non comune, a me pare di ritrovarvi una nota di spiccata originalità individuale.

Se queste scene cinegetiche passarono quasi inosservate, furono invece accolti con largo favore alcuni quadretti di genere di una piacevolezza alquanto leziosa, come ad esempio *Foglia caduta* e *Ultimo raggio di sole*, e sopra tutto la numerosa collezione di marine, suggerite al fecondo pennello del pittore di Monza dall'incantevole riviera ligure. Fra esse ve ne sono senza dubbio di quelle a cui si potrebbe a ragione rimproverare una ricerca dell'effetto scenografico ottenuto con mezzi artificiosi ed altre a cui l'autore si è sforzato di aggiungere, mercè figure dalle pose e dalle espressioni teatrali, un interesse novellistico, che è un fuor d'opera di discutibile buon gusto, ma ve ne sono pure di molto degne di ammirativa considerazione per la delicatezza suggestiva con cui vi è espresso il sentimento dell'ora, che più di una volta è proprio la dantesca *ora in cui volge il desìo*, o per l'efficacia rappresentativa con cui vi è riprodotto il turbinoso e fumicante movimento d'imbarcazioni d'ogni forma e d'ogni mole in un vasto porto commerciale, quale è quello di Genova.

Come ritrattista, il Mariani ha avuto, una quindicina di anni fa, il suo momento di voga, tanto

che nobili dame, severi prelati e brillanti ufficiali, nonchè un ammiraglio inglese ed un sovrano italiano, vollero posare dinanzi a lui per dargli agio di fissare le loro sembianze sulla tela. Pure riconoscendo a questi ritratti il pregio, troppo tenuto a disdegno dagli artisti e tanto ricercato dai non-artisti, della rassomiglianza fisica e la lodevole cura di cercare, con iscrupolo grande se non sempre con buon risultato, di atteggiare con la maggiore naturalezza possibile la figura della persona da

P. MARIANI: PESCATORI D'ACCIUGHE.

ritrarre, a me pare di riscontrare in quasi tutti un non so che di rigido e d'impacciato che mi fa pensare che un tale genere ponderato e laborioso mal si attagli all'indole sua di impetuoso spontaneo e rapido pittore di primo getto. E in questa opinione mi confermo se contemplo l'uno o l'altro di quelli che egli suole chiamare semplicemente « studii per ritratti », eseguiti non per contentare un cliente ma per contentare sè stesso, non per cogliere una rassomiglianza ma per fissare un gradevole accordo di tinte, perchè in essi io ritrovo, come ad esempio nell'ottimo *Studio pel ritratto di mia moglie*, tutte le più seducenti doti del suo pennello.

* * *

Una dozzina di anni fa, avvenne che, non potendosi dedicare alla pittura con la completa abituale dedizione di sè stesso, perchè le cure assidue che al suo premuroso affetto chiedeva una grave malattia di Mosè Bianchi assorbivano gran parte del suo tempo, il Mariani profittasse di un torchio che aveva sotto mano per consacrare le poche ore di libertà della giornata ad un particolar genere di monotipo da lui inventato e che consiste nel dipingere a uno e più colori sopra una lastra di rame, senza servirsi di acido o di bulino, e nel tirarne poi una prova unica su carta da acqueforti. Per quanto si tratti di un genere ibrido, come quello che non è più pittura e non è ancora incisione ed in cui inoltre l'accidente fortunato della leggendaria spugna di Apollo sembra quasi elevato a sistema, devesi riconoscere che egli ne ha ricavato, mercè la briosa e civettuola grazia delle tinte vivaci e del disegno sommario, effetti piacevolissimi, ciò che

P. MARIANI: ALLE CORSE DI SAN SIRO A MILANO.

spiega la favorevole accoglienza che queste sue « prove uniche » trovarono a Venezia, a Milano e dovunque in seguito le espose.

Le più caratteristiche fra esse presentavano figure e scene della vita notturna delle strade dei caffè e dei teatri di Milano. La scelta di tali soggetti, che il Mariani più di una volta si compiaceva di battezzare con titoli umoristici, lo indusse a contemplare, con speciale attenzione, la vita che si svolgeva dintorno a sè ed a sentire alfine quella sottile malia della modernità, che era destinata a trasformare profondamente l'arte sua. Fu essa che gli ispirò quelle eleganti e movimentate scene del campo delle corse di San Siro a Milano e del casino di giuoco a Montecarlo, le quali nella sua abbondante produzione artistica sono degne, a mio avviso, di occupare un posto d'onore. Eppure, così come le scene di caccia, hanno trovato minor consenso di simpatia e di lode da parte del gran pubblico italiano, il quale, benchè non abbia fatto loro il viso d'armi, non ha mostrato di comprenderne e di apprezzarne appieno la novatrice e gustosa originalità.

E' da notarsi però che se, fra le scene di vita sportiva milanese, ve ne è più d'una che assurge all'importanza compiuta e complessa del quadro, come può affermarsi di quella, di composizione e di taglio tanto arditamente modernisti, la quale porta per titolo *Alle corse di San Siro*, tutte le scene invece suggerite da Montecarlo e dipinte a tempera su cartone, con rapida rievocazione impressionistica di cose e di persone, rimangono allo stadio di bozzetti.

P. MARIANI: TRIBUNE ALLE CORSE DI SAN SIRO (MILANO).

So bene che alcuni di questi bozzetti, fra i quali vi sono veri gioielli di grazia di composizione e di savorosità cromatica, possono a buon diritto preferirsi a molti pregiati e pregevoli quadri moderni. Ciò però non mi vieta di credere che un artista il quale in potenzialità vale anche più di quanto valga fin'adesso l'opera sua in estrinsecazione,

P. MARIANI: IL PORTO DI GENOVA DI NOTTE.

P. MARIANI: NEL MIO STUDIO.

P. MARIANI: MODELLINA (PROVA UNICA).

(Fot. T. Filippi, Venezia)

come io giudico sia il caso pel Mariani, non possa, mercè un più sapiente lavoro cerebrale di selezione, di sintesi e d'intensificazione, ricavare dal materiale già radunato su di un così ricco campo di osservazione pittorico e sociale, due, tre e più quadri di più efficace e profondo significato estetico.

Tutto sta nel vedere, se, data l'indole sua *primesautière*, per dirla alla francese, che attribuisce tanto spesso a ciò che egli dipinge le qualità affermative e insieme quelle negative dell'improvvisazione, gli riesca possibile, mercè un contenuto e fermo sforzo di volontà, di serbare intatte la gioconda foga della tavolozza, la schietta spontaneità della creazione e il brio indiavolato del movimento, che sono fra le doti maggiori dei suoi bozzetti di Montecarlo, mentre tenterà di aggiungervi l'equilibrio di composizione, la saldezza di disegno costruttivo, il giuoco dell'aria e della luce, nonchè la tipica intensità di espressione delle figure, considerate in uno scenario di opulenza fattizia e di lusso equivoco e sotto l'esaltante e traviante duplice azione della febbre del giuoco e della febbre dei piaceri sensuali.

Se riuscirà ad ottenere ciò e se, in pari tempo, saprà rinnovare la sua fattura tecnica, eccellente sotto tanti aspetti ma sotto altri aspetti tuttora alquanto convenzionale e tradizionalistica, egli potrà alfine manifestare interamente la sua genialità d'artista e produrre qualche opera davvero completa e di ordine superiore, a cui rimarrà principalmente affidata la sua fama presso le generazioni future.

P. MARIANI: FOGLIA CADUTA.

Non è però improbabile che, al cospetto di queste nuove opere di cosciente e completa arditezza modernista, il favore di pubblico e di critica,

che l'ha accompagnato fino ad oggi con mirabile costanza, venga meno e che egli abbia la sorpresa sgradevole di sentirsi rivolgere parole di compatimento ed anche d'ingiuria proprio da coloro che più nel passato l'hanno encomiato.

Egli però serba tanta impetuosa giovanilità e tanta arguta serenità di spirito che la cosa non può di sicuro spaventarlo e chissà che proprio il desiderio paradossale di provare una buona volta l'acre e pungente emozione di un vero e pieno insuccesso non l'induca al coraggioso tentativo.

Come suo amico ed estimatore già di antica data, io mi permetto di sperarlo e di augurarglielo, ben sapendo, come in Italia lo attesta l'esempio eloquente di un Giovanni Segantini, che nel mondo delle belle arti i fiaschi clamorosi dell'oggi molto spesso diventano per un pittore o uno scultore i suoi maggiori titoli di gloria per l'avvenire.

VITTORIO PICA.

P. MARIANI: BURRASCA A BORDIGHERA.

LETTERATI CONTEMPORANEI: GEORGES EEKHOUD.

NELL'ATMOSFERA di tepidario nella quale è immersa la moderna letteratura le opere degli scrittori fiamminghi producono un' impressione di straordinaria freschezza: in luogo di pensieri artificiosi, lungamente ricercati, complicatissimi e velati da simboli oscuri, vi troviamo una forte vita interiore, una moltitudine di idee che si manifestano con grande copia d'immagini, tutte impressionanti, robuste, efficaci. Nessun dilettantismo nelle opere degli scrittori fiamminghi, alcuni dei quali appartengono da tempo alla letteratura mondiale. I nomi di Maeterlinck, il mistico poeta di « *soeur Ygraine* » e « *de la vie vécue par des êtres douloureux qui se meurent dans le mystère d'une nuit* », di Verhaeren « *le carilloneur de la Flandre* », e di Eekhoud, l'apostolo di tutte le fraternità dolorose, il rosso panteista ebbro di vita, l'appassionato « *buveur de vie et de sang* », sono conosciuti da tutti coloro che prendono interesse alle attuali nanifestazioni d'arte. Tutti questi scrittori, benchè si esprimano in francese, sono d'origine fiamminga e sta in ciò indubbiamente una delle cause precipue della loro originalità, la determinante massima del loro temperamento più sano e forte di quello della grande maggioranza dei loro contemporanei. Essi sono dei semplici, che hanno saputo tenersi lontani dall'eccesso di ricercatezze nella forma, così frequente negli scrittori francesi, evitando nello stesso tempo di lasciarsi abbagliare da quel culto del bizzarro, che sembra ormai divenuto condizione indispensabile al buon successo, anche in centri nei quali il gusto artistico dovrebbe essere tanto più sviluppato; in essi le doti native soverchiano di troppo le qualità acquisite, perchè possano piacere ai raffinati, i quali più che mai governano oggi la moda nell'arte, e male si adattano ad atteggiamenti alquanto primitivi, ad apparenze neglette, a sentimenti rudi e forti.

Nelle Fiandre l'arte non è punto « aristocratica ». Essa si mantiene in costanti rapporti col popolo; ha il carattere dei luoghi nei quali si svolge e la fisonomia della razza che l'ha creata. L'artista fiammingo, in generale, non è un letterato e, meno ancora, un erudito: come il popolo, come il fanciullo, è sincero ed ingenuo; possiede l'istinto creatore, ma raramente ha piena coscienza dei mezzi di estrinsecazione. Va innanzi, cedendo al proprio istinto e, come tutti gli istintivi, erra sovente in modo assoluto e senza manco avvedersene. Peraltro, con le giovani generazioni, tali condizioni tendono a un mutamento: a quelle sono più famigliari le letture straniere; hanno una nozione più profonda della tecnica dell'arte e, quindi, una maggior sicurezza nell'uso dei mezzi; sono, insomma, più coscienti, e malgrado ciò sembrano conservare sempre le loro doti native, sanno evitare gli artifizi, e forse sono destinate a fornirci l'esempio, unico oggi, di un'arte sapiente insieme e spontanea, di un'arte che rimanga popolare nella sua origine, ma che renda coscienti ed elevi a più spirabile aere di bellezza i sentimenti e le emozioni che sorgono dall'anima del popolo in impeti incerti ed in aspirazioni confuse.

GEORGES EEKHOUD.

Un letterato di questa tempra, che non è solamente un grande artista, ma è un vero uomo in comunicazione intima con l'anima del suo popolo, dotato dell'istinto creatore, capace di vibrare ad ogni emozione e di cercare nelle più dolorose deformazioni della vita il soggetto delle sue opere, è certamente Georges Eekhoud.

Con una definizione sommaria si potrebbe dire che Georges Eekhoud è il più nazionalista degli scrittori

belgi, poichè è il solo che abbia saputo tenersi lontano da ogni influenza straniera. Maeterlinck e Verhaeren sono poeti universali che da lungo tempo hanno varcato i confini della loro patria. Gli altri, chi più chi meno, scrivono — od almeno scrivevano — con gli occhi volti verso Parigi o verso Berlino. Invece Eekhoud ha saputo tenersi lontano tanto dall'influenza germanica quanto da quella francese, e per questo è considerato come il creatore del nazionalismo artistico del Belgio e come tale è salutato col nome di maestro da un largo stuolo di giovani scrittori.

Georges Eekhoud, nella sua arte, mira ad un tempo ad esaltare tutti coloro che vivono all'infuori del complicato ingranaggio sociale ed a glorificare l'angolo di terra che lo vide nascere. Questa terra, la Campine, è una desolata landa senza confini, rotta appena da qualche torbiera pantanosa e da qualche povero aggruppamento di capanne: un paese maledetto dove gli scarni mulini a vento sembrano macinare melanconicamente l'aspra sterilità della contrada.

Questa sterilità è proverbiale nel Belgio, tanto che l'unico villaggio degno di tal nome, Magerhalle, viene chiamato Halle-la-Maigre in omaggio forse alla feroce aridità della terra.

Tragica Campine! Aspra e sterminata landa dove i pini sembrano cipressi funebri, cresciuti apposta per tagliarvi dentro dei feretri! Le abitazioni sono rare, misere e come sperdute nelle dune sabbiose, gli abitanti violenti, selvatici ed ingenui, i costumi sembrano di secoli lontani e su tutto domina tuttora un fosco vento di fanatismo. Nel 1792 vi fu una guerra di contadini che, per ferocia, diede dei punti a quella di Vandea: e i vinti morirono stoicamente, nel silenzio degli eroi. Anche oggidì è nella Campine che si sono trincerate le ultime resistenze di coloro che vedono con occhio ostile il vittorioso progredire della civiltà. Colà, fra i radi boschi di ginepri, si incontrano ancora degli strani personaggi da romanzo, dei ribelli per convinzione, dei sognatori ardenti come apostoli mancati, dei tribuni che sarebbero capaci di sollevare un popolo se vi fossero ancora dei tiranni da rovesciare, dei vagabondi di ogni classe gelosi della propria sconfinata libertà, dei curiosi tipi di anarchici campagnuoli che covano in petto dei confusi sogni di rivolta, fuori della legge forse da molti anni, e che si aggirano attorno alle fattorie, protetti — forse per paura, forse per generosità — dai contadini ed inutilmente ricercati dai custodi dell'ordine pubblico.

Con l'egoismo proprio degli artisti che vedono mal volentieri scomparire i tratti caratteristici del loro paese, Georges Eekhoud, che adora questo desolato ricettacolo di vagabondi, ne segue con rimpianto la lenta ma inevitabile evoluzione verso uno stato di cose più conforme ai tempi moderni. Poichè anche per la Campine sta per scoccare l'ora del rinnovamento. La civiltà urge alle porte di questo anacronistico paese delle dune: « La Campine se civilise, s'urbanise et se dépoétise! Les « affreux complets achetés tout faits dans quelque « grand magasin de confections d'Anvers et le « trivial chapeau melon ou la casquete cycliste « qui coiffe l'honnête apprenti tout comme l'apache « remplacent depuis belle lurette ler sarreaux aux « plis si décoratifs et d'un si noble bleu et les « coiffures de moire haut échafaudées! Les pay« saunes perdent toute grâce et tout naturel dans « leur accoutrement de servantes endimanchées. « Ah! qui nous rendra les bonnets de dentelle, « les foulards brodés, la « faille immortalisée par « Rubens et ces mantes « à capuchon que ne « portent plus guère que « les pauvresses de Bru« ges? Et surtout cette « manière de cabasset « en cuir bouilli à rubans « et à bavolet de soie « verte qui encandrait « si gentiment les faces « poupines des fillettes de « la campagne anver« soise?

GEORGES EEKHOUD.
MASCHERA DI F. VALLOTTON.

« Grâce aux vicinaux, « qui auront bientôt con« verti la Belgique entière « en une vaste banlieue, les vraies campagnes, avec « d'autentiques fermes et d'irrécusables paysans, se « font de plus en plus rares et reculées.

« Coutumes et coutumes s'en vont pour ne plus « revenir. Et rien d'original et de particulier ne « les remplace. Les villes commencent à se res« sembler désespérément. Bientôt, les villages seront « aussi banalement semblables que leurs affreuses « gares de chemin de fer.

« Oui, la Campine, la vraie, la religieuse Cam« pine, celle des légendes et des traditions ro« mantiques, n'existe presque plus, ou ce qui reste « ne représente que l'ombre du poétique pays, in« spirateur de tant de pages ferventes et héroï« ques! » [1].

E' appunto l'immagine di questo paese così potentemente fascinatore che Georges Eekhoud cerca di evocare nei suoi libri. Ma non è soltanto l'amore del cosidetto color locale che gli detta delle pagine pittoresche: è l'idolatria della sua terra, sentita come solo possono sentire i temperamenti sani, che gli strappa delle frasi di tenerezza angosciosa: « S'il n'existe point de mal comparable à « la nostalgie, qu'on se représente ce supplice: « endurer l'exil dans son propre pays. Cette peine, « que ne connaitront jamais les inconscients bâ« tards et les papillons cosmopolites, ronge et dé« vore, comme une consomption morale, beaucoup « d'altières et nobles âmes, seuls enfants légitimes « de la patrie » (*Le Cycle Patibulaire*). E più lungi: « Oh, le trop ineffable moment où l'odeur

[1] GEORGES EEKHOUD. *La Campine d'autrefois.*

« des brûlés me surprit, apportée par la brise ma-« tinale! Je dus m'arrêter, ma respiration s'em-« barassait, je chancelai éperdu, enivré, oui, lité-« ralement saoul. Et plus je humais l'incomparable « arome, plus ma poitrine se gonflait, plus mes « oreilles bourdonnaient, plus je me sentais défaillir. « M'étant engagé dans le premier bois de sapins, « ce fut une autre béatitude. Je tombai à génoux « comme à l'église, je remerciai Dieux à haute « voix — j'ai dû crier comme un fou — de m'avoir « accordé cette grâce sans pareille: retrouver mon « beau pays. Et le rouge soleil levant parut s'avan-« cer vers moi pour me communier!... »

poveri, melanconici e selvaggi come la tragica Campine, e di cui « les teints basanés sont ragoû-« tants comme le pain de seigle ». In un'atmosfera di sorda inquietudine, dove fluttua un bizzarro impalpabile malessere simile ad un fuoco strano attizzato dal soffio « des faces mystérieuses, délicieu-« sement énigmatiques, des braves bagaudes cam-« pinois, de ces faux apathiques, aux félins et « inquiétants sourires, aux poses languides, aux « lents regards capons », noi vediamo questi « pas-« de-chance » vivere ed agitarsi con un'eleganza felina tutta loro particolare. « Je goûte les plis et « la patine dont les guenilles boucanent ton corps »

GEORGES EEKHOUD IN MEZZO ALLA SUA FAMIGLIA A ZOERSEL, VILLAGGIO DELLA CAMPINE DOVE L'ILLUSTRE SCRITTORE TRASCORREVA ORDINARIAMENTE LE SUE VACANZE ESTIVE.

Di queste pagine piene di entusiasmo lirico, quasi religioso, se ne trovano a dozzine nei romanzi di Georges Eekhoud. Ma dove la passione dell'autore divampa come una fiaccola enorme inestinguibile è quando sullo sfondo dell'orizzonte « plombé, opaque tout d'une teinte, traversé d'o-« bliques éclairs et de fallacieux coups de soleil » mette in scena i turbolenti abitatori della Campine, « les va-nu-pieds des routes avec leurs beaux yeux « de violateurs et de vagabonds, des yeux fugaces « et chatoyants comme le vent, l'onde et les nuages, « de ces yeux où se mire la poésie héroïque des « grands chemins ». Questi miserabili, questi anonimi clienti delle prigioni e dei penitenziarî sono i principali attori dei romanzi di Eekhoud. L'autore abbraccia in uno stesso spasimo di ardente simpatia la terra povera, melanconica e selvaggia e questi irregolari, questi « déclassés » che sono essi pure

— dice una « trayeuse sans préjugé » al suo amante; — « elles lui font un fauve et croustilleux « pelage, leur couleur saurette s'harmonise avec « ta personne errante et galopée, ces haillons « sont trop imprégnés de toi pour que j'en évite « le frôlement et que je répugne à leur fumet « sauvage! Mais écarte pour cette fois l'inséparable « et plastique défroque, car d'autant plus douce à « ton égard que tu as été flétrie et foulée, ô vic-« time, je veux oindre à mes papilles les meurtris-« sures des menottes, des poucettes, des ceps et « des camisoles de force que t'infligèrent les po-« liciers et la chiourme; te venger, à force de sa-« maritaines caresses, de leurs infâmes et outra-« geantes mensurations, du joug abominable de la « toise, de leurs attouchements cyniques et glacés, « de leurs rudes et crispantes manipulations; épeler « aux accidents de ta chair les tatouages, et les

« déclarations plus effrénées encore, dont te lardèrent, à coups de couteau, des partenaires exigeants et jaloux!... Viens, je serai ta femelle expiatoire, ton instrument de représailles, ton amour rédempteur, ton extrême-onction! » (*Le Cycle Patibulaire*). Nervoso, inquieto, l'artista si aggira in mezzo a questa selvaggina da penitenziario, in mezzo a queste anime alla deriva, e ne descrive con efficacia diabolica gli strani ed equivoci amori: « L'atmosphère y régnait plus suffoquante que l'ozone et plus délétère que la mofette. De livides désirs crépitaient à fleur de peau comme les feux follets sur la tourbière. Ici, le

ALLEGRIA FIAMMINGA. — GEORGES EEKHOUD IN MEZZO AD UNA GAIA COMITIVA DI AMICI.

feu de l'enfer prévalait contre le feu du ciel, car nulle part ailleurs les salamandres des ardeurs maudites et des lacs asphaltides ne se traînaient et se mêlaient avec autant d'effronterie... ». Una pietà sublime per tutte queste frenesie della carne stringe il cuore del poeta; le sofferenze e le torture di questi eroi delle strade maestre e dei sobborghi gli dettano delle pagine che sono come la celebrazione di un rosso ardente panteismo della carne. In queste pagine, pure come il martirio di San Sebastiano, malgrado la loro audacia infernale, l'arte trionfa in tutta la sua onnipotenza, in tutta la sua generosità, facendo sorgere dei raggi di luce dalle più colpevoli e maledette follie. E' la Poesia che semina in un campo proibito e ne raccoglie una messe indicibile d'amore e di pietà.

* * *

Le prime opere di Georges Eekhoud subirono l'influenza del naturalismo: non poteva del resto essere diversamente, poichè il naturalismo rappresentava ai suoi occhi la necessaria reazione contro le uggiose querimonie sentimentali del romanticismo. Ma d'altra parte il naturalismo richiede uno spirito metodico, convenzionale e materialista che non poteva adattarsi all'esuberanza di una genialità lirica come quella dell'autore di *Escal Vigor* [1]. Istintivamente egli abbandonò il naturalismo e prese il volo verso le sommità grandiose della rinascenza. Da allora egli vive in comunione spirituale coi sublimi artisti del rinascimento, dei quali egli può a buon diritto considerarsi come il continuatore attraverso i secoli. Egli possiede il loro temperamento ardente, la loro foga inestinguibile, la loro sovrabbondanza di vita: il sangue veemente che scorre nelle sue vene gli oscura gli occhi come un velo rosso nei momenti di legittima collera. Violento nell'amore come nell'odio, egli è assoluto in tutto, non transige in nulla ed afferma con eroismo la sua individualità superiore. Beaumont, Fletcher, Webster, Marlowe,

[1] Ecco una sommaria bibliografia di Georges Eekhoud: *Kees Doorik*, 18[illegible]; *Kermesses*, 1883; *Les milices de Saint François*, 18[illegible]; *Nouvelles kermesses*, 1887; *La Nouvelle Carthage*, 1888; *Les Fusillés de Malines*, 18[illegible]; *Le Cycle Patibulaire*, 18[illegible]; *Au siècle de Shakespeare*, 18[illegible]; *Mes communions*, 18[illegible]; *Philaster*, 18[illegible]; *Escal Vigor*, 1898; *L'autre Vue*, 1901; *Perkin Warbeck*, 1[illegible]; *Les libertins d'Anvers*, 1912.

INTAGLIO IN LEGNO DI EMILE VAN MONS PER « MES COMMUNIONS ».

questi grandi contemporanei di Shakespeare, lo avrebbero accolto come un loro eguale. Del resto, egli ha fraternizzato con loro attraverso i tempi, e, in una serie di studi vivaci e comprensivi, egli ci ha descritto con rara maestria l'esuberante esistenza dei formidabili uomini del secolo di Elisabetta. Per essere, come Eekhoud, rimasto inaccessibile alla deleteria influenza del secolo attuale, conservando intatta la propria personalità di artista della rinascenza, bisogna appartenere a quella gloriosa schiera di uomini d'eccezione che noi ci raffiguriamo volentieri sotto l'immagine di blocchi granitici messi a difesa del tempio dell'Arte contro i flutti distruttori. Talvolta lo scatenamento delle acque ferisce questi superbi baluardi e ne stacca qualche frammento, ma essi continuano tenacemente nella loro opera di difesa. In tutti i tempi, anche quando il flutto invasore parve soverchiare ogni difesa, si trovarono di questi superbi campioni dell'ideale. Le loro figure aureolate si sorridono al disopra dei secoli. Alla loro schiera appartiene anche Georges Eekhoud.

L'infanzia e l'adolescenza di Eekhoud non presentano nulla di particolare, se ne togliamo la grave scossa morale che egli risentì, appena dodicenne, alla morte del padre. Alcuni anni più tardi egli doveva raccontare questa crisi di dolore in alcune pagine indimenticabili di una fra le sue migliori novelle: *Ex-Voto* [1]. Lo troviamo a vent'anni ad Anversa, solo, come sperduto fra l'affezione superficiale di alcuni lontani parenti e l'indifferenza di pochi conoscenti. Costretto, dalla sua posizione sociale, a vivere nel cosidetto « bel mondo », egli vi si trovava a disagio, poichè indovinava tutto l'egoismo, la volgarità e l'aridità di cuore di coloro che lo circondavano. Sotto la correttezza dei modi e l'eleganza del portamento, egli non vedeva che delle anime meschine, inaccessibili all'arte e refrattarie ai grandi spontanei movimenti del cuore. Egli si sentiva circondato da persone preoccupate solo di puerilità convenzionali e prigioniere di una sciocca morale, che però non si facevano scrupolo di violare clandestinamente. Questo trovarsi come un pesce fuor d'acqua, questo dover vivere in mezzo a gente dalla quale si sentiva separato da un abisso morale, lo faceva crudelmente soffrire. Egli doveva più tardi descrivere efficacemente queste cocenti incompatibilità nel suo romanzo « La Nouvelle Carthage ». Dove infatti il protagonista di questo bel libro, Paridael, andrà a cercare le amicizie introvabili nel suo « mondo », se non fra coloro che soffrono? Egli si aggira senza tregua nel quartiere dei bacini e nelle strade frequentate solo da marinai e da scaricatori. Egli ama il fiume che sembra allargarsi all'infinito sotto il cielo pesante, ed ammira i gagliardi facchini che caricano e scaricano valanghe di merce dai possenti transatlantici. Egli si compiace di condividere mentalmente le loro gioie istintive, e la sua simpatia giunge al punto di invidiare la loro grama vita di fatiche, intercalata da piaceri drogati, orgiastici, brutali, ma anche da delicatezze sincere ed imprevedute. Egli scopre in esse un'umanità superba di spontaneità e di plastica, risparmiata dalle deformazioni d'una civiltà mercantile e borghese.

Nelle pagine di Eekhoud noi vediamo apparire in una sintesi scultoria il lavoratore fiammingo, negli occhi del quale splende la fiamma del lavoro ostinato e della passione indomabile ed impulsiva. Lo stesso Costantino Meunier, nei suoi bronzi, non ha saputo interpretare con altrettanta perfezione l'anima del Belgio operaio, e fra le sue opere non vediamo che il « puddleur » che possa sostenere il confronto. Eekhoud invece è riuscito a fermare nelle sue pagine un immenso palpito dell'anima proletaria fiamminga. Ma tuttavia questo poeta delle folle operaie non è un egualitario. La sua arte è rivoluzionaria ed anarchica, ma egli respinge con orrore il sistematico odio di classe. Ed in quanto ai fabbricatori di teorie catastrofiche ed ai politicanti socialistoidi, egli ne parla in questi termini nella prefazione alle « Pages de Charité » del

INTAGLIO IN LEGNO DI EMILE VAN MONS PER « MES COMMUNIONS ».

1 *Kermesses*.

suo amico e discepolo Sander Pierron: — Tu « comprendras que je ne me rencontre point avec « ces touchants utopistes qui rêvent une société d'hommes absolument égaux et parfaite sous tous les rapports, une humanité de pastorale vertueuse, une berquinade perpétuelle agnelante et bélante, « telle qu'on en représentait à la fin de la Terreur (l'opéra-comique et civique!) — un monde sans contrastes, sans imprévu, sans souffrance, donc « sans tendresse.

Plus de pleurs, partant plus d'amour! aurait dit le fabuliste — une humanité sans pression, mais sans le moindre vice, implacablement vierge, hébétée de philantropie veule, de sensiblerie et « d'innocence! Ah non! mille fois non, Sander,

INTAGLIO IN LEGNO DI EMILE VAN MONS PER « MES COMMUNIONS ».

ce serait presque l'idéalisation du régime ultracivilisé et protestant, et combien! qui nous étrique et nous émascule aujourd'hui .

Aristocratico e gran signore egli lo fu fastosamente nel suo castello della Campine, dove volle far rivivere, in un breve rutilante sogno di grandezza, tutti gli splendori del rinascimento. Il castello era aperto a tutti. Cacciatori, gentiluomini e contadini s'incontravano nelle sale addobbate come una reggia del cinquecento, attorno alla vasta tavola che piegava sotto il peso delle vivande. E l'oro ed il vino scorrevano a fiotti, mentre, dalle spaziose invetriate, la brughiera immensa refrattaria e selvaggia, ricordava ad Eekhoud l'aspra vita di battaglia che egli non doveva tardare a riprendere, dopo di aver dissipato con folle prodigalità l'inutile patrimonio paterno.

Entrò allora al Précurseur di Anversa come critico d'arte, ma vi restò poco tempo: i suoi articoli polemici, nelle colonne di cotesto vecchio giornale dottrinario, facevano l'effetto di un mazzo di garofani rossi sul seno di una scolorita zitella quarantenne. Fu a Bruxelles qualche anno dopo — nel 1882 — che ebbe inizio la sua carriera letteraria col romanzo Kees Doorik . E fu a Bruxelles che videro la luce quasi tutte le sue opere Furono anni di lotta assidua e sopportata coraggiosamente, con la coscienza del genio che si sviluppa e spezza gli ostacoli che si frappongono al suo cammino. Vero però che egli fu sorretto e confortato, in questo difficile periodo, dall'amicizia di uomini che rispondevano ai nomi di Verhaeren, Waller, Maeterlinck, Rodenbach, Giraud e Gilkin, e i quali, giovani anch'essi, combattevano con coraggio pari al suo le loro prime battaglie letterarie. In questo difficile periodo la solitudine sarebbe stata per Eekhoud la peggiore delle sofferenze. Il conforto che egli ebbe dall'amicizia di anime elette come la sua, lo si potrebbe forse descrivere ripetendo le parole scritte da Nietzche a sua sorella: — Sentirsi fra eguali! Parole inebbrianti, piene di consolazione, di speranza, di seduzione, di felicità per colui che è sempre e necessariamente stato solitario, che non ha mai incontrato un'altra creatura fatta specialmente per lui, per quanto egli l'abbia cercata su molti cammini: per colui che, nella vita d'ogni giorno, è sempre stato l'uomo della dissimulazione benevola e serena; per colui che conosce, ahimè! per troppo lunga esperienza, quell'arte di fare buon viso a cattivo giuoco che si chiama cortesia: ma che conosce anche talvolta quelle esplosioni pericolose e dolorose di tutto quanto c'è in fondo all'essere di disperazione nascosta, di desiderio soffocato, d'amore ardente e subitamente scatenato... Un uomo profondo ha bisogno di amici, a meno che egli creda ancora in Dio! ». Da questo periodo di felice fraternità letteraria vennero fuori le opere più significative di Eekhoud: *Le Cycle Patibulaire*, *Mes Communions* ed *Escal Vigor*, tre libri che resteranno fra quelli più originali della nostra epoca, poichè essi apportarono nel campo delle lettere un fremito sconosciuto ed una nuova e veemente formula letteraria. I due primi di questi libri sono raccolte di novelle, e con essi Eekhoud è veramente il primo artista di lettere che abbia compreso e manifestato « da artista » la pungente caratteristica angoscia dei nostri tempi, il primo che abbia sondato tutte le piaghe ed indovinato tutte le tare del regime contemporaneo. È in queste novelle che vivono i due tragici amanti del silenzio Appol e Brouxard, il vagabondo Chardonneret e che muore come un Dio, invocando una tregua nella sofferenza universale, Blanchelive, l'amica devota del sinistro refrattario, e Marie, il fantasma gigliale amato dal suppliziato di Anversa, la pensierosa istitutrice preoccupata della sua lezione e che in mezzo ai suoi scolari sogna fosche rappresaglie di sangue. Eekhoud riabilita tutte le passioni di questa refrattaria umanità che vive in margine alla vita, e nel cantare le due grandi virtù di queste livide creature — la sincerità e la spontaneità — egli compose dei meravigliosi poemi lirici in prosa, poemi che sono come l'epopea di coloro che vengono sdegnosamente chiamati i rifiuti della società.

* * *

Laurent Paridael, il protagonista di « L'Autre Vue », ci fornisce la chiave del concetto filosofico al quale obbedisce l'arte di Georges Eekhoud. Nelle parole di Paridael, che in molti punti acquistano sapore di autobiografia, troviamo la spiegazione del sovrumano amore di Eekhoud per tutti « jeunes hommes rudoyés et honnis, que me voulez« vous, mes beaux pâtiras, à qui j'aspire de tous « mes effluves, vers qui je tends de toutes mes « fibres, qui tordez à les rompre les ressorts de « ma sollicitude, qui m'affolez de lyrisme? Oh, « venez, tous à la fois, pour en finir... ». Sul punto di cercare nel suicidio una tregua al tumulto delle sue sensazioni, Paridael fa questo sottile ragiona-

DISEGNO DI M. LAERMANS PER LA COPERTINA DI « NOUVELLES KERMESSES ».

coloro che vivono all'infuori dell'ingranaggio sociale. Dice Paridael: — « Ma passion pour les « jeunes pauvres mal vêtus s'étendit toujours en « s'exaspérant. Mon fanatisme a parcouru le cycle « de toute l'humanité calleuse et fruste. Je me « sentis capable d'englober des millions de jeunes « et beaux êtres dans ma religion d'amour. Ils me « furent chers l'un autant que l'autre et les nou« veaux venus ne me rendirent pas infidèle à mes « extases et à mes dévotions passées ». E più lungi esclama: — « Il existe trop d'êtres de beauté qui « s'imposent à mon idolâtrie. Que me voulez-vous,

mento: Dove mai — si chiede — ho letto questo profondo pensiero: « Dans certaines îles sans an« nales où les foyers préhistoriques demeurent en« core à fleur de terre, l'eau, le lait, les oeufs, « tout est cru, sans saveur. Sur ce sol trop neuf « que n'ont point fait des cadavres, l'homme ne « peut rien trouver que d'insipide. Il faut le goût de « la cendre dans la coupe du plaisir. Pour m'ar« rêter au plus beau paysage j'y veux des tombes « parlantes. Tout être vivant naît d'un sol, d'une « race, d'une atmosphère, et le génie ne se ma« nifeste tel qu'autant qu'il se relie étroitement à

« la terre et à ses morts. Le cimetière c'est la « patrie. Une nation c'est la possession en commun « d'un antique cimetière et la volonté de faire « valoir cet héritage indivis. Avec une chaire d'en- « seignement et un cimetière on a l'essentiel d'une patrie » [1].

« Queste parole profonde — continua Paridael — mi mettono sulle traccie di ciò che sento io stesso, mi edificano sulle mie postulazioni, mi rivelano la mia ragione di essere.

« Vi fu mai cimitero più ricco, *humus* umano più puro, più concentrato di quello contenuto in questa mia adorata terra fiamminga? Ecco le ragioni del mio enorme attaccamento per i figli della mia patria, ecco perchè i più genuini abitatori della Campine — mia terra natale — mi sono cari sopra ogni cosa al mondo.

Ma c'è di meglio: partendo da questa scoperta mi analizzo più profondamente ancora, mi inizio alla conoscenza di me stesso, scopro gli angoli più remoti del mio essere.

« Mi spiego finalmente il prestigio irragionevole — dal punto di vista dei miei contemporanei e della morale corrente — che questi vagabondi in calzoni di fustagno esercitarono sulla mia sensibilità. Essi sono fatti ad immagine della terra, portano la livrea della gleba; la terra che li ha visti nascere li plasma a sua somiglianza, li intonaca, li impasta, li impregna continuamente di sè stessa; essa li stringe e li insudicia provvisoriamente, in attesa che, gelosa ed insaziabile, dopo averli inzaccherati del suo fango e cosparsi della sua polvere, essa possa afferrarli nuovamente nelle sue fauci divoranti, inghiottirli ed assimilarli nelle sue viscere profonde. La terra! la grande tomba di tutte le cose viventi! il sepolcro incontaminato al quale, in questo momento, io aspiro con tutte le mie forze! Coloro che io ho follemente amato sono il suo cibo, il suo alimento preferito: vivono in continua comunione con lei, le rassomigliano, portano il suo colore ed hanno addosso lo stesso suo acre tiepido profumo. Da lungo tempo lunghe teorie di cotesti uomini terrosi, votati alla terra, mi trascinano con loro inesorabilmente verso la fossa.

« Comprendo finalmente la tenerezza angosciata che mi prese fin dall'infanzia per i vagabondi ed i refrattari, predestinati, più degli altri, alla fame, agli scioperi, agli accidenti, alle brame gelose della terra e della morte. Mi rendo conto finalmente di questa parzialità che mi spingeva a fraternizzare con tutti gli spostati, coi camminanti perseguitati dalla polizia, coi prigionieri che uscivano dalle mani degli agenti lividi per le contusioni e le scorticature, coi poveri vagabondi martoriati dagli stenti, con tutti i refrattari segnati in fronte dal destino e predestinati alle avventure violente ed alle morti premature.

« Ed i marinai, i nostri gagliardi marinai, benchè il mare li seppellisca nelle sue lenzuola più morbide, sono essi pure plasmati dalla terra e ne portano anche il colore — il bruno, il bel color bruno della gleba trasformatosi nel jodio e nel bromo del mare, il bruno, il colore preferito dalla gente del popolo, il colore della natura, il colore primordiale...

« Umanità! Poveri diavoli! Furtivo ed ingenuo sorriso della Terra! Carne più rosa e più vellutata della corolla dei fiori. Carne che ridiventa fango: polpa saporosa che si decompone in vegetazioni, in succhi ed in gaz intermedî — in attesa di ridiventare carne un giorno! Anche i fiori più belli hanno i piedi nella tomba. La terra del giardino è la stessa del cimitero.

[1] Queste parole sono di Maurice Barrès.

EX-LIBRIS DI GEORGES EEKHOUD,

di cui ecco la traduzione: « *Bois blanc — bois fatigué — bois de chêne — Eekhoud* ». L'originalità di questa divisa fiamminga sta nell'omonimia delle parole: *Eikhoud, Eekhoud.*

« Mi spiego finalmente — è sempre Paridael che parla — le suggestioni che mi dilaniarono per tutta la vita. Era l'affossatore che intravvedevo nella folla dei miei vagabondi.

« Uomo, tu eri polvere e ritornerai in polvere — dice la Genesi. Noi andiamo tutti, senza distinzione, verso il cimitero di cui parlava il pensatore, verso la fecondazione di questa enorme fucina di fermenti rigeneratori che è la terra. I più prossimi al passo supremo sembrano sovente i più lontani. Ecco quindi spiegato il fascino tragico che emanano certi esseri predestinati ad essere divorati dalla morte nel fiore del loro sviluppo, come delle primizie umane. Ecco spiegato l'impero che esercitarono su di me tutti questi gagliardi esseri primitivi, questi candidi barbari che lavorano di zappa, coloro che sventrano la terra, coloro che la fecondano, coloro che la violano; questi contadini che la

"Les Jours d'autre Vie"
et "les Libertins d'Anvers"
mes deux derniers
ouvrages, édités au
"Mercure de France"
En attendant, veuillez,
Monsieur, m'accuser
réception de ces docu-
ments et me signaler
les points sur lesquels
vous désirez être
informé plus amplement;
je me ferais un
plaisir de vous renseigner
de mon mieux. Merci
encore, Monsieur, et veuillez
agréer mes plus sincères hommages
G. Eekhoud

AUTOGRAFO E FIRMA DI GEORGES EEKHOUD.

tormentano senza posa, e con loro i fornaciai che la cuociono aspettando di essere alla loro volta consumati dalla terra... La terra li adula, si mescola al loro sudore, lascia sulla loro epidermide una patina incancellabile, li assorbe poco per volta. O morte, tu mi sembri amabile da questo momento. Ripudio qualunque idea funebre. Non si è mai così vicini alla sorgente della bellezza e dell'immortalità come avvicinandosi alla tomba. I germi del nostro trapasso sono gli stessi della nostra risurrezione!... ».

Abbiamo detto che Georges Eekhoud è il più nazionalista degli scrittori fiamminghi: le parole che abbiamo or ora riportato lo provano meglio di un lungo discorso. L'istinto più profondo della sua razza, l'ardore febbrile della volontà, forma il fondo della sua arte. Le sue simpatie sono multiple. « Nutritevi di tutto ciò che ha vita ». Obbedendo alla parola biblica egli si fortifica con tutti gli alimenti che gli sono offerti dalla vita; egli assimila la tenera o la dura selvaticheria dei marinai con la stessa convinzione che altri metterebbe nell'assimilare la psicologia complicata ed ipocrita delle creature ebbre di civilizzazione; egli studia ad un tempo l'infamia delle passioni eccentriche e la nobiltà delle passioni generose, il giuoco brutale dei pesanti costumi popolari e la perversione sottile di certi adolescenti. Egli non fa alcuna scelta, ma accoglie tutte le manifestazioni della vita da qualunque parte esse vengano: tutta la sua opera è come un immeuso prodigioso grido di sincerità.

Il nome di Eekhoud appartiene ormai alla letteratura mondiale, e le sue opere principali furono tradotte in moltissime lingue, perfino in polacco ed in tzeco. Il suo nome figura in tutti i lessici, in tutte le antologie, in tutti i dizionarî consacrati alle autorità letterarie di fama mondiale, e lo troviamo tanto nel Larousse in Francia quanto nel Mayers Lexicon in Germania. Innumerevoli critici, fra i più illustri del nostro tempo, da Remy de Gourmont a Marcel Schwob, da Lepelletier a Wilder e da Bazalgette a Rinders, gli furono larghi di lodi ed esaltarono le sue convinzioni umanitarie ed i suoi sentimenti universali. Ma malgrado questa meritata celebrità internazionale Georges Eekhoud è rimasto e rimarrà sempre l'esponente più genuino, più indigeno, più schiettamente fiammingo della letteratura belga contemporanea.

Quando un paese acquista coscienza della sua forza, sente il bisogno di manifestare tutto il suo orgoglio nazionale con un grido di vittoria. Walt Whitman fu il grido di liberazione e di gioia dell'America oramai libera e possente. Eekhoud proclama il trionfo della nazione belga, trionfo che le spetta per il suo passato come per il suo presente. Ma questa proclamazione di fede assoluta nell'immortalità della patria è così ardente, così violenta, così orgogliosa che non potrebbe uscire dal petto d'un uomo solo: chi parla per bocca sua è veramente un popolo giovane, che ha fede nella sua forza e che s'inorgoglisce della propria coscienza nazionale.

GIOVANNI CAMUSSO.

ARTE RETROSPETTIVA:

NUOVE OPERE DI TOMASO E GIACOMO RODARI.

ORRIDE nella triste squallidezza del Collegio Convitto cantonale di Mendrisio, di su una parete protetta dal porticato che gira su' quattro lati del cortile, una scultura in alto rilievo, a forma di dossale d'altare, eseguita in pietra arenaria; sorride anche d'un bel sorriso seducente da sotto alla rovina che spietatamente la volle deturpare.

La pietra, che misura m. 1,70 in largo e m. 1,65 in alto, è molto corrosa dall'umidità e dalle intemperie, cui fu in altri tempi esposta; molto lesa da irriverenti deturpazioni inflitte da mani brutali e insipienti. A sommo si chiude orizzontalmente con un architrave e una cornice nello stile jonico, soffolti da quattro lesene adorne di finissime decorazioni e coronate da capitelli composti ne' motivi dell'arte della Rinascita.

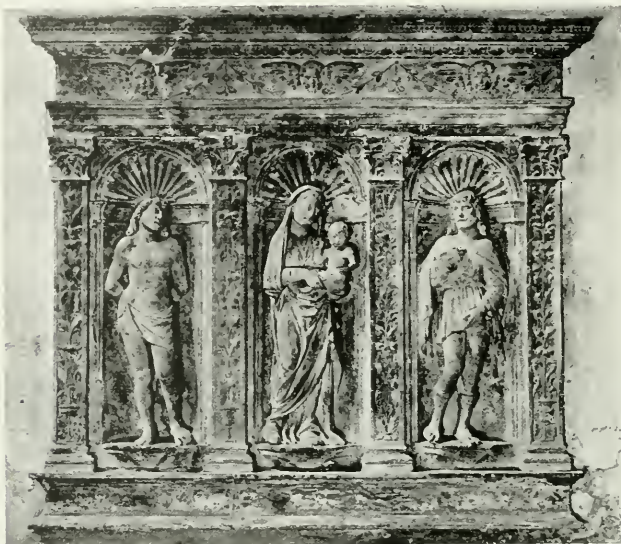
Le tre nicchie, uguali, aprentisi tra le lesene e chiuse superiormente da lunette a forma di conchiglia, sono occupate da figure in pronunciato rilievo, rappresentanti la Vergine, in mezzo, San Giovanni, a sinistra, e Santa Caterina, a dritta. A' piedi della Madonna, in dimensioni ridotte, scorgesi, in assai debole rilievo, una figura di maschio che colpisce di spada il capo d'una donna ritta di rimpetto.

La Madonna è retta sulla persona e sopporta sulle braccia il fanciullino; il Battista indossa una pelle d'animale senza maniche, che tien succinta

TRITTICO IN PIETRA ARENARIA A MENDRISIO.

a' lombi, sulla quale scende la toga pur lasciando scoverti il petto e il destro braccio sollevato, e la mano addita severamente la banderuola attorcigliata al pastorale, che il santo sostiene con la sinistra. Santa Caterina poggia la man destra sulla rota e con l'altra tiene un libro chiuso.

Malgrado lo sciupìo e le mutilazioni che straziarono crudelmente molte parti del lavoro, specialmente il viso della Madonna, quelli del Bambino chisse e si diffondesse, come il loglio ne' campi di biade.

L'equivoco è, del resto, distruggibile con lieve fatica. Il fregio dell'ancona, liscio liscio, reca iscolpita sopra due righe la seguente iscrizione, che il prof. Rahn riportò con parecchi erroruzzi:
MAGR. IOĀNES. GAZIV̄S. DE BISSŌŌ. IANVĒSIS. N̄VCUPATVS. ET. KATHARĪA. LOPIA. IVGALES. QUI IANVA. INPARTIB3. REDIERV̄T. ANO 1507. HOC. OPVS. CONSTRVXERV̄T. ANNO. 1514. DEVOTIONIS OPERE.

ALTORILIEVO NELLA CHIESA PARROCCHIALE DI CARONA.

e di S. Giovanni, come pure tutta quanta la parte inferiore dell'ancona dalle ginocchia de' personaggi in giù, esso apparisce opera d'egregio scalpello. Dalle figure, fuor che da quella, più tosto severa e burbera, del Battista, emana un savor grato di soavità e di dolcezza, in modo particolare dalle sembianze, dolcissime, di Santa Caterina, che reclina deliziosamente e garbatamente il capo sulla spalla dritta.

Chi n'è l'autore? Formuliamo la dimanda non già per trovar modo di sbizzarrirci dietro a più o meno fantastiche induzioni; ben sì per chiarire, per tempo, un equivoco che non vorremmo attec-

Il maestro Giovanni di cui fa parola l'iscrizione non è disconosciuto nella storia dell'arte italiana, già ch'egli è quel Giovanni Gaggini da Bissone, figlio di Beltrame, che sollevò il suo nome ad altissima fama a Genova, dov'operò per oltre mezzo secolo, spandendo per tutto la fragranza squisita e lieta del suo magnifico stile scultoreo.

Abbandonata la sua città d'arte nel 1507, com'affermano da una parte il disparir subitaneo del suo nome dalle carte genovesi dopo il 1506, dall'altra l'inscrizione, espressa a lettere capitali, che sta sul trittico di Mendrisio, ei si rifugiò in patria, a campare gli ultim'anni di sua esistenza fra i suoi conterranei.

Il prof. Eligio Pometta ebbe la ventura di rintracciare il testamento dell'artista, fatto a Mendrisio, ove s'era ridotto a vita pacifica a canto alla prediletta consorte, nel 1515; e lo pubblicò nel secondo volume della sua storia ticinese (pag. 193). A vero dire, di questo testamento co-

DOSSALE D'ALTARE NELLA CHIESA PARROCCHIALE DI VICO MORCOTE.

noscesi soltanto la data; è noto, all'incontro, nel suo integro contenuto il codicillo, rogato dal notaio A. Della Torre, in Mendrisio, alli 30 di gennaio del '517. Con esso lo scultore ordinava che subito dopo la sua morte — evidentemente era in fin di vita, come si desume pure dalla circostanza che l'atto notarile fu steso nella « camera cubiculari » del maestro — venisse eseguito « supplemento anghone lapidee facte per magistrum Thomam sculptorem habitantem Comi » (riportiamo il documento sulla fede del Pometta, e lo presentiamo spogliato degli errori grammaticali), e l'ancona stessa collocata sull'altare de' Santi Sebastiano e Rocco nella chiesa di S. Giovanni Battista adiacente al convento de' Serviti, nel borgo.

Il sullodato scrittore interpretò in maniera curiosissima il documento, chè conchiude una sua digressione con queste parole: « Dunque il bassorilievo... è, forse, l'ultima opera del celebre Giovanni Gaggini ».

Da vero non riesciamo a capire per qual tortuosa via il Pometta possa esser giunto a cotale affermazione, che altrove ci ripete. Come afferma l'iscrizione segnata a netti e bei caratteri nel fregio, il bassorilievo fu fatto nell'anno 1514, ciò è un anno innanzi che il maestro Giovanni da Bissone facesse testamento. Il lavoro nel '515 non era per anco compiuto, però che due anni di poi, trovandosi agli estremi momenti di vita sua, dettò, dal letto in

cui sentivasi venir meno, la disposizione sopra riportata, che si finisse il « supplemento » dell'ancona.

Nel 1514 il maestro bissonese deve aver avuto intorno a ottantacinqu'anni, se si tiene presente che il primo cenno che di lui fanno i documenti genovesi rimontano al '449, nel quale anno appare di già artista operante e, quindi, per età, press'a poco ventenne. Rimpatriato a circa settantacinque anni, quando la vecchiaia già gli gravava forte le spalle e illanguidiva la mano, egli non pensò più certamente a lavorare di scarpello. Molto, troppo e' avea fino allora operato; giunt'era il tempo invitante al riposo, e pace e riposo egli ricercò e rinvenne lievemente nell'amena villeggiatura di Mendrisio, fra' beni, forse, della moglie.

È, adunque, da escludere compiutamente che l'insigne artefice luganese avesse dato, ei medesimo, mano all'opra destinata a recare impressi i nomi di lui e della consorte, per memoria perenne della loro schietta divozione.

D'altronde, perchè ammettere l'opposto quando il codicillo rintracciato designa chiaramente il nome dell'autore? Non esprime esso, forse, limpidamente che il dossale dell'altare dedicato ai Santi Rocco e Sebastiano fu fatto dal maestro Tomaso, scultore abitante a Como? Il Pometta si lasciò, di certo, ingannare e fuorviare dall'iscrizione terminante con l'affermazione: « Hoc opus construxerunt », la quale a chi non intende bene il significato appare come se indicasse esser il fattore del monumento il Gaggini medesimo. Ma l'autor ticinese avrebbe potuto leggermente ravvedersi alla lettura della lettera che il Cervetto, da Genova, gli drizzò a proposito del rinvenuto documento.

L'illustre scrittore genovese, preoccupandosi di saper indicare chi si celasse sotto quello scultore nominato Tomaso, il quale l'atto d'ultima volontà del Gaggini designa « come autore dell'ancona e della lapide sepolcrale ordinata dal Gaggini per la chiesa dei Serviti », richiama il nome del m.° Tommaso da Mendrisio, di cognome Barazino, ch'esercitò l'arte sua di scalpellatore a Genova, ritenendo più che facile che il Mendrisiense, al pari del Gaggini e d'altri artisti molti del Luganese e del Comasco, anzi che a Como, si fosse recato a lavorare avantutto nella « Superba ».

Ma, per vero, ciò non è. Nel maestro Tomaso, onde fa menzione il codicillo reiteratamente citato, noi ravvisiamo con sicurezza l'insigne Tomaso Rodari, che a punto a quel tempo, da molt'anni, abitava a Como, onorato dell'alta carica di direttore della fabbrica della cattedrale, che ei tenne, com'accertò il dott. Santo Monti, dal 1487 al 1526.

Nè deve stupire che l'artista avesse potuto attendere ad altri lavori oltre quello, di grave impegno, della decorazione della basilica di Como e dell'erezione della cappella maggiore. Son note talune sue scorse ne' paesi dell' alta Lombardia, ivi invocato a tracciar piani per edificazione di chiese. Così nel '498 fu chiamato a Ponte, nella Valtellina, ad « ingegnare » la chiesa parrocchiale, alla cui fabbrica assistette suo fratello Giacomo. L'architetto e scultore è chiamato nei registri: Maestro Tomaso de Rodaris de Marogia, *abitante in Como*.

Nel 1513 e nel 1514 fu, come dimostriamo documentariamente in altro studio [1], a Bellinzona a segnare i modelli per la distruzione della vetusta chiesa dei Santi Pietro e Stefano e per la riedificazione della nuova, più sontuosa e vasta collegiata. I documenti da noi ritrovati riguardanti tale incarico, lo designano così: Maestro Tomaso, ingegnere comasco.

Il 1514, probabilmente poi che il consiglio di Bellinzona accolse intieramente i disegni per la rifabbrica della chiesa (seduta del 7 luglio), fu chiamato dal vecchio collega Gaggini a tagliar nella pietra il monumento che doveva tramandare la sua fama artistica e la sua divozione religiosa in patria, e la commissione comprova la stima in che era tenuto dal grandissimo scultore bissonese.

D'altra parte, è risaputo che tutti gli artisti aventi la sovrintendenza d'un qualsivoglia monumento in erezione non risedevano di continuo appresso a' lavoranti, ma era nel lor costume allontanarsene temporaneamente per compiere i lavori onde venivano addimandati da' principi, da' signori, da' comuni, dalle fabbricerie.

Del resto, che il trittico appartenga al patrimonio artistico del più chiaro de' Rodari lo chiarisce esso medesimo a chi ha occhi educati all'arte sua. Tutta la pietra accentua lo stile caratteristico del Rodari, e il Bertarelli, nella ottima guida del Touring club italiano (vol. I), lo attribuisce, senz'esitazione, allo « stile dei Rodari ».

Giova ancora notare che la pietra in discorso porta evidentissime tracce d'una tinteggiatura: le gole delle conchiglie delle nicchie laterali eran rivestite di color azzurro, e la conchiglia centrale

(1) *La storia artistica della Collegiata di Bellinzona* in *Indicatore delle antichità svizzere*, Zurigo (corr. anno, fasc. 3).

di color giallo: il fondo de' capitelli, sui quali pigliavan risalto le foglie dipinte in giallo, era parimente tinteggiato d'azzurro. Il giallo traspare ancor qua e là: entro i caratteri, sulle perle della cornice, sulle decorazioni de' timpani degli archi. Sulle vestimenta, abbondanti e condotte con franchezza, sono tutta via visibili rimasugli d'azzurro e verde.

Consta, di fatto, dal rinvenimento dell'atto testamentario che il Gaggini dispose venisse l'ancona, da ultimo, adornata di colori e d'oro fini: « ac illa pingi facere et adorari auro fino cum coloribus finis et bonis in laudem boni viri pinctoris ».

***

L'identificazione dell'autore del trittico di Mendrisio di subito e facilmente ci conduce all'accertamento dell'artefice che iscolpì i trittici, fra i più cospicui ed interessanti che vanti il Cantone Ticino, di Carona e di Vico Morcote, nel Luganese, integri quasi e bene conservati. Così il dossale di marmo bianco ch'è immurato lungo la navata destra della chiesa parrocchiale di Carona, come quello ch'è incastonato nel muro, sopra la porticina di sacristia, nella chiesa di Vico Morcote, hanno grandissima affinità con la pietra sopra descritta; affinità che non isfugge nè pure all'occhio

TABERNACOLO IN MARMO BIANCO NELLA CATTEDRALE DI LUGANO.

PARTICOLARI DEL TABERNACOLO IN MARMO BIANCO NELLA CATTEDRALE DI LUGANO.

facile d'un dilettante d'arte. A chi poi li collochi a raffronto a scopo di studio non possono sfuggire analogie profonde ed essenziali, in forza delle quali allo studioso è dato desumere la unità della concezione artistica e l'uniformità dell'esecuzione.

Già alla prima vista appar notevole la simiglianza della struttura architettonica: se si manifesta presso che perfetta, sì per la forma, sì per le proporzioni, fra le ancone lapidee di Mendrisio e di Carona, non è arduo certamente avvertire il richiamo in riguardo dell'altorilievo di Vico, ben che qui la ricchezza della composizione scomponga alquanto lo schema architettonico, che si corona superiormente con motivi che, sebben comuni, ricordano l'altare di S. Apollonia eseguito da' Rodari pel duomo di Como.

Quando poi si considerino, con particolare attenzione, le parti figurative, si fanno lievemente palesi i caratteri essenziali d'un medesimo artista, o meglio d'una medesima « maniera ». Le illustrazioni che arredano il nostro studio danno conto assai meglio di quanto potremmo far noi di codesta saliente communanza di caratteri stilistici. Tutta via, indicheremo, nell'intento, più che altro, di facilitare lo studio, le patenti e distinte analogie fra le figure maschili, che hanno nelle teste e nelle mani una comune durezza e angolosità; che assumono, specie i personaggi effigiati in età avanzate, la medesima fierezza d'espressione, concordante sopra tutto nel San Giovanni di Mendrisio e nel S. Rocco di Carona; che atteggiano in un'identica linea le braccia; che sopportano con ugual fare un lembo del mantello, ricadente d'un medesimo andare; che vestono l'addome ed i lombi con tuniche ugualmente tagliate; e che, in fine, si sorreggono con consonanza di posa.

Sono caratteri codesti che si ripetono costantemente in tutta l'opera de' Rodari, e che l'indagatore minuzioso riscontra facilmente nelle sculture accertate di loro, che sono entro e fuori della cattedrale di Como adornata in gran parte dal loro facile e industrioso scalpello.

I volti larghi, pesanti, angolosi, che notiamo nel trittico di Carona, li ritroviamo, ad esempio, nelle lunette sovrastanti le porte aprentisi nella fronte, massime nelle scene della *Visitazione* e della *Adorazione de' Magi*, e nell'altare del Deposto; e formano, del resto, uno de' difetti più noti e più rimproverati dell'arte di Tomaso Rodari. La facciaccia del putto sorretto dalla Madonna che occupa la nicchia di mezzo, ci trasporta tantosto avanti ai putti dell'edicola di Plinio recante la firma de' Rodari ed alla conosciutissima targa sulla quale il maestro Tommaso intagliò la data d'inizio de' lavori di erezione della cappella maggiore, che fu il 22 dicembre 1513. La lapide, infissa nella parte posteriore del coro, è notoriamente sorretta da due putti, le cui brutte testine larghe e stiacciate, col musino stranamente prominente, massimamente quella del putto di destra, agguagliano in modo spiccato la faccina del Bambino di Carona, che ha la dritta alzata in atto di benedire e nella sinistra la simbolica palla, come in una delle cinque nicchie sopra la porta maggiore della basilica comense.

La figura di S. Rocco, dalla testa forte, severa, squadrata, non soltanto richiama il San Giovanni fatto scolpire da Giovanni da Bissone, ma per fattura e per sentimento ha spiccata attenenza con la figura maschile che dall'altare del Deposto protendesi verso il riguardante. Le donne dell'altarolo di Mendrisio si discostano evidentemente dal tipo di Carona e sono assai meglio tornite, più snelle, più eleganti; elleno ci conducono il pensiero alle bellissime statuette della *Fede* e della *Speranza* collocate entro due nicchiette nella cattedrale di Como, sotto l'organo di sinistra. Il Venturi, riproducendo nella eccellente storia della Scultura del Quattrocento le due donne allegoriche, le definì « gentili », ma non seppe assegnarle ad alcun

maestro, e le additò com'opera di artista anonimo, pur avvicinandole all'arte di Pietro Lombardo, come se si potesse trattare di lavori della sua prima età artistica, anteriori al 1475.

L'avvicinamento non ha nessun valore anzi tutto per ragioni materiali, essendo noto che la decorazione di quella parte del duomo reca due volte la data del 1515, la quale esclude che possa trattarsi di opere giovanili del Caronese; com'è da rigettare pure l'idea che si tratti d'opere dell'età matura, parecchie e notevoli essendo le dissimiglianze che le allontanano da' molti suoi lavori conosciuti.

La data del 1515 è, in vece, significantissima per noi, perchè permette di stabilire che le sculture sotto l'organo di sinistra vennero eseguite nell'anno seguente a quello in cui il trittico di Mendrisio uscì dalla bottega di Tommaso Rodari.

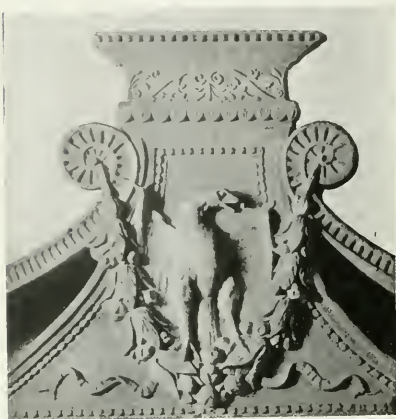
Chi non iscorge l'agguaglio ch'esiste dalla figuretta di S. Caterina e dalla Madonna di Mendrisio alle statuette di Como? Chi non vede la stessa dolcezza di movenze, la stessa snellezza, la stessa soavità e gentilezza? E la veste e la sopravveste ricoprenti le quattro figure, non sono forse atteggiate e piegate con lo stesso fare, così caro a' Rodari, e che noi ritroviamo in cento statuette del maestro di angeli e di giovinette oranti e sonanti sparse sulle porte e sugli altari del sacro edifizio, e nelle figure simboliche che attorniano la *Fuga in Egitto* sopra la porta nel fianco meridionale, e, sopratutto, nelle figurine di Sante nelle nicchiette inferiori della porta stessa?

Per vero, manca nel trittico di S. Giovanni quell'abbondanza e ampiezza nella sopravvesta, quell'andare movimentato ed angoloso; ma tutta volta chiaramente sono accennate l'istesse movenze, malgrado l'umidità abbia appianato e raddolcito più d'una piega. E si noti che le decorazioni de' pilastrini inquadranti le figure del trittico hanno in comune con le lesene racchiudenti le virtuose donne una quieta e piacevole bassezza di rilievo, e finezza di fattura.

Giova ancora osservare come l'atteggiamento del braccio destro della *Fede*, poggiato lievemente sul seno, fu molt'usato dai Rodari, e lo ritroviamo, a mo' d'esempio, nel San Rocco di Carona, il quale, di più, tiene disposte le dita nell'identica foggia della prementovata statuetta. Le due ultime dita sono piegate e un poco staccate dal medio e dall'indice distesi, e il pollice è, anch'esso, alquanto staccato da queste. Tale disposizione delle dita, riunite a due a due, è una particolarità ragguardevole de' Maroggesi, e la ritroviamo, oltre che nella mano della *Spes* (si confronti, per questa statua, la mano abbassata della Madonna facente parte delle cinque statue della porta maggiore del duomo), nelle figure che compongono il celebrato trittico di Vico Morcote, che noi abbiamo attribuito al Rodari. Anzi, in quest'opera la rilevata particolarità si manifesta in modo molto reciso e appariscente. D'altronde, non ritroviamo nella Madonna dell'incavo centrale tutto il carattere ed i contrassegni delle due figure che piacquero al Venturi?

La costruzione e la modellatura del volto, il fare

PARTICOLARI DEL TABERNACOLO IN MARMO BIANCO NELLA CATTEDRALE DI LUGANO.

delle pieghe della veste e del mantello, movimentate pur esse, abbondanti e condotte con nerbo e sicurezza, il cadere delle piegature lungo i fianchi e per terra, sono tanto concordanti che non è possibile pensare ad altri che all'autore della *Fede* e

PARTICOLARE DEL TABERNACOLO IN MARMO BIANCO NELLA CATTEDRALE DI LUGANO.

della *Speranza*. E a Tomaso Rodari, per vero, fu da vari storici (R. Rahn, S. Monti, etc.) attribuita, non per questo o quel carattere particolare riscontrantesi in opere accertate di lui, ma perchè iu torno a tutta la pietra arieggia il fare della scultura rodariana.

E al medesimo artefice — dovremmo sempre dire alla medesima bottega — non esitiamo ad attribuire anche il ricco tabernacolo di marmo bianco esistente nella cattedrale di Lugano, che reca impressi tutti i segni caratteristici dell'arte sua. Al ripetersi degli amati motivi decorativi, alla tecnica costante, aggiungonsi forme distinte del maestro, che noi rinveniamo di leggeri in altr'opere. Così il busto dell'Eterno benedicente da sotto l'architrave e attorniato da testoline con ali è quel desso che occupa un tondo incastonato nel timpano della porta sul fianco meridionale della cattedrale ove operò il Rodari; la figura del Salvatore pure benedicente posto in cima al tabernacolo, non solo ci rammemora, per la sua costruzione anatomica, il Cristo morto di Vico Morcote, ma ne rievoca quello che sta al sommo dell'altare di S. Lucia; gli angeli preganti che fiancheggiano la porticina del tabernacolo sono perfettamente quelli stessi che vediamo sopra il detto altare e che altrove rincontriamo, in atti diversi. Non crediamo possibile alcun dubbio a questo riguardo; e il manifestarsi della mano esperta del Rodari in tale lavoro conferma il parere, quasi universale fra gli studiosi. che pone il grande Maroggese fra i decoratori della mirabile facciata della cattedrale di Lugano.

E' certo che nelle opere da noi citate sono avvertibili qua e là delle diversità d'esecuzione, sì nelle parti ornamentali, che ora sono leggiadramente e finemente lavorate, ora più arditamente e seccamente, sì nelle figurative, ora aggraziate ed eleganti, or meno. E' facile spiegare ciò, giacchè è ben noto che il Rodari teneva seco parecchi aiuti e che l'esecuzione di una parte de' lavori ad esso commissionati, come quelli di Ponte in Valtellina, ei affidava intieramente al fratello Giacomo, il quale collaborò, invece, altrove, a fianco del primo, lasciando, ad esempio, intrecciato il suo al nome di lui nella cattedrale di Como.

Alla conchiusione cui giungiamo oggi, si sarebbe leggermente potuto giunger prima d'ora, ove s'avesse tenuto in maggior conto l'altorilievo di Mendrisio, e si fosse, sopra tutto, interpretato con più conoscimento ed acume il documento che il caso benigno porse ad uno studioso. Il trittico mutilo di S. Giovanni è in condizione d'offrirci, in grazia delle notizie documentarie che arricchiscono la sua storia, l'incrollabile punto d'appoggio per istabilire su fondamento solido e sicuro l'attribuzione degli altari famosi di Carona e di Vico Morcote e delle statuette « gentili di Como all'arte insigne, se pur tal fiata qualche poco dura e goffa, de' più eminenti fra gli scultori del casato de' Rodari.

LUIGI BRENTANI.

ALLE PORTE D'ITALIA*.

I NOSTRI PRIMI CONQUISTATORI DEL TRENTINO E DELL'ISTRIA.

A secoli e secoli di distanza, oggi si rinnova sulle Alpi nevose la epica lotta, che i Romani antichi sostennero per la conquista del confine naturale d'Italia. Anche allora la lotta fu sanguinosa, aspra, difficile, come è aspra, sanguinosa e difficile ai giorni nostri. Anche allora la patria nostra — la Roma antica — che pur dominava su tre parti del mondo, *non era ancora padrona di sè, in casa propria*, come noi, suoi tardi nepoti, non siamo ancora padroni di noi, chè le porte di granito di casa nostra, le massiccie porte di dolomiti e di ghiacci, che la natura ha innalzato per segnare i limiti della patria, sono tuttora in mano dello straniero.

POLA — TEMPIO DI AUGUSTO E DI ROMA, VEDUTO DA TERGO. (Fot. Alinari).

* Le illustrazioni di questo articolo sono un saggio di quelle che adornano i due volumi: *Trieste* e *L'Istria e la Dalmazia* della Serie di Monografie: ITALIA ARTISTICA, edita dall'Ist. It. d'Arti Grafiche di Bergamo.

Ma anche oggi, sui crinali alpini, sulle vette nevose, sui costoni delle dolomiti, echeggiano gioiosi i canti di vittoria, così come risuonava, epicamente giocondo e tragico, il peana dei soldati romani allora quando l'imperatore Augusto conquistava le porte orientali d'Italia, donando a Roma — con i quarantasei popoli alpini, dall'uno all'altro mare — il baluardo vero della pace e della sicurezza della patria. Questa, per un sentimento di gratitudine non disgiunto da quello di glorificazione delle armi latine, innalzava al suo Cesare Augusto, nelle vicinanze di Monaco, un monumento grandioso, del quale ancora esistono pochi avanzi a testimoniare quanto abbiano potuto le armi di Roma per l'antica unità nazionale.

POLA — TEMPIO DI AUGUSTO E DI ROMA: FRAMMENTI CADUTI. (Fot. Alinari).

Haec est Italia Diis sacra! Il motto di Plinio, ancora prima che questi lo pronunziasse, e ben prima che fosse gridato dalle legioni di Roma ai venti della penisola, esisteva già come idea innata, nell'anima guerresca dei figli di Romolo. Un inconsapevole ed inavvertito spirito irredentista animava anche quei nostri lontani fratelli, e quindici anni avanti Cristo, in una primavera ridente e profumata come la nostra di quest'anno, Claudio Druso entrava con un esercito nella valle dell'Adige, così come i nostri soldati si spinsero in questi giorni nelle prossime terre di confine fin sotto a Rovereto, si avvicinava a Trento, così come su Rovereto e su Trento sono imminenti le armi nostre, vinceva la prima resistenza nemica, così come dall'aspra lotta andiamo uscendo vittoriosi giorno per giorno anche noi, e risaliva la valle dell'Isarco (Eisack) fino al passo del Brennero, dove arriveremo ben presto anche noi.

L'avvenimento fu ricordato, a gloria di Druso e delle sue legioni, nella quarta ode del quarto libro delle odi, da Orazio, là dove è scritto:

> Videre Rhaetis bella sub Alpibus
> Drusum gerentem Vindelici. . . .
> . . . . diu
> lateque victrices catervae,
> consiliis iuvenis revictae
> sensēre quid mens rite, quid indoles
> nutrita faustis sub penetralibus
> posset, quid Augusti paternus
> in pueros animus Nerones,

che il Gargallo, non certo dantescamente, tradusse così:

> De l'Alpi Rezie a pie' tal videro Druso
> Portar mortifer'armi
> I Vindelici immani . . . .
> Ma voi per tanta etade in tanta guerra,
> O sempre vincitrici
> Squadre, cui giovanil consiglio atterra,

Provaste or già qual tocchi altero segno
Sotto benigni auspici
Un'indole nutrita e un culto ingegno,
E qual ne' due Neron germi felici
D'Augusto si trasfonda
La paterna virtù, come in suoi teneri
Rampolli pianta si rinnova e infronda.

eminentemente scultorio, il genio di Roma (che cercava nell'arte, più che la soddisfazione di un sogno di bellezza, l'affermazione della forza e la significazione della potenza dominatrice, e che delle varie forme della statuaria prediligeva il ritratto perchè

POLA — L'ARENA: PARTICOLARE (OPERA ROMANA). (Fot. Alinari)

Le scultorie parole di Orazio incidono nel verso — *aere perennius* — l'eroismo di questo primo antichissimo fattore della unità italiana, del giovane Druso, che estese i confini d'Italia fino a Trento e al Brennero, e morì a soli trent'anni, pieno di gloria, in seguito ad una caduta da cavallo, nei campi sperduti tra la Sala e il Weser. Ma le porte della patria erano conquistate, ed il genio di Roma, glorificatore della persona), volle eternata nel marmo la maschia figura del giovane eroe. Il conquistatore del versante meridionale delle Alpi centrali, Nerone Claudio Druso, si mostra ancora oggi ai nostri occhi, in posa vigorosa, nella bella statua antica del Museo Nazionale di Napoli, quasi a ricordare alla età nostra che la redenzione delle terre italiane era in vetta alle aspirazioni dei nostri antichi, e

che è santa la guerra, che si combatte per i fratelli in schiavitù, e per la patria oppressa.

* * *

Roma repubblicana, troppo intenta a sottomettere chi le contrastava il primato sulla terra e sul mare, non volse mai lo sguardo a quel baluardo di roccie, che come un diadema di dolomiti e di ghiacci incorona la parte più settentrionale della penisola, e che pare costruito dalla natura provvida per radicare, al limite della patria, un Dio Termine. Fu solo ai tempi di Ottaviano Augusto che i Romani si accinsero alla conquista delle porte d'Italia. Asinio Pollione fu mandato con le legioni di Roma ad unire l'Illirio — Dalmazia, Erzegovina ecc. — alla grande patria. La lotta fu accanita e difficile. Le aquile di Roma faticarono a piantarvi il loro nido, fino al giorno che vinti i Liburni, i Carni, i Taurisci ed i Giapidi Cisalpini (abitatori della Dalmazia, Stiria, Carinzia, Tirolo, Carniola), Roma fu padrona di tutta quella parte della naturale barriera montana. Pare che durante quell'azione guerresca — la quale si svolse circa trentanove anni avanti Cristo — Pola sia stata distrutta, chè anche a quei tempi — come ai nostri giorni per la flotta austriaca — Pola era centro delle operazioni militari.

Non meno aspra e difficile fu la guerra, che Ottaviano dovette sostenere contro i Giapidi Transalpini, i quali, saccheggiata Tergeste (Trieste), si erano avanzati fin sotto alle mura di Aquileia. Ma le aquile romane, superate le difficoltà naturali della regione boscosa e l'accanita resistenza dei nemici, si impadronivano di Terpona, e subito dopo movevano alla conquista di Metulum (ai confini dell'Ungheria) la potente capitale dei Giapidi adagiata su due colli.

POLA — L'ARENA: INTERNO. (Fot. Alinari).

La vittoria costò ai Romani molto sangue, chè la resistenza dei Giapidi fu formidabile. Sotto le mura di Metulum lo stesso Ottaviano rimase gravemente ferito, e il guerresco macchinario degli assedianti fu preda dei nemici e incendiato. Ma nuove legioni furono mandate da Roma a sostenere l'urto dei combattenti, e la capitale dei Giapidi divenne possedimento romano.

Domati i Giapidi, le legioni di Ottaviano progredirono alla conquista della Pannonia — l'Ungheria — che dopo un anno dalla sottomissione sorse in armi contro i dominatori, i quali, avendo a capo Geminio, repressero la rivolta.

Con questa vittoria le armi di Roma apparvero invincibili a tutti i popoli delle Alpi, e le Alpi

PARENZO — MUSEO LAPIDARIO: AVANZI DEL TEMPIO DI MARTE. (Fot. Alinari)

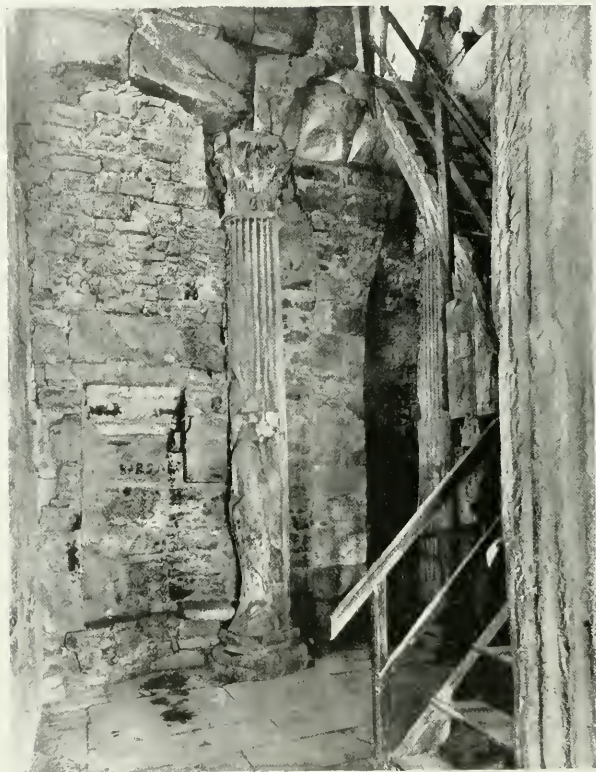
tutte, dominate dalle aquile romane, apparvero una immensa barriera granitica destinata a limitare l'Italia nella parte settentrionale, e a chiudere allo straniero ogni passo verso la penisola. Ma gli abitatori della Pannonia costituivano un continuo pericolo ed una continua minaccia — proprio come succede ai nostri giorni — per il popolo di Roma. Era sempre imminente il fantasma della guerra, a dispetto delle parvenze della pace, così come lo era fino ad ieri per noi a dispetto della triplice alleanza.

La storia dei nostri giorni non è la ripetizione degli avvenimenti politici di allora? Augusto capì — come oggi ben intesero gli uomini politici nostri — che bisognava uscire da questa subdola situazione politica, capace di turbare da un momento all'altro la tranquillità dell'impero, e con le sue potenti legioni valicò le Alpi romane, assalì la Pannonia, e fece di questa e del Norico (l'attuale arciducato d'Austria) due provincie romane.

* * *

Il vigile ed acutissimo occhio delle aquile latine aveva scorto nell'oriente d'Italia valichi aperti, ed aveva intuito che bisognava creare nuovi baluardi e nuove difese fino nelle terre istriane. A tale fine i Romani fondarono una colonia latina, che chiamarono Aquileia. La prima azione militare di Roma

TRIESTE — MONUMENTO FUNEBRE DI C. VIBIO.

contro l'Istria fu quella compiuta dal Console Claudio Marcello, e fu un disastro per le legioni romane. Ma nel 179 avanti Cristo il Console Aulo Manlio dispose le sue forze di terra da Aquileia al lago di Timavo (l'odierno Doberdò), mentre cinque Istriani, ebri di vittoria, si gettavano avidamente sulle vettovaglie abbandonate dai Romani nella fretta della fuga, e si davano alla crapula, il Console, ricomposte e riordinate le sue soldatesche, piombava sugli Istriani e li distruggeva. Tito Livio scrisse

TRIESTE — INTERNO DEL CAMPANILE CON LE COLONNE DEL TEMPIO ANTICO. (Fot. Alinari).

potenti quinqueremi (le corazzate di allora) capitanate dal Duumviro Furio dovevano proteggere e vettovagliare l'esercito dalla parte del mare. Nascosti fra le roccie dei monti, gli Istriani spiavano le mosse dei soldati romani, ed un giorno, favoriti dalla nebbia fittissima, si precipitarono inaspettati sull'esercito nemico, che sorpreso d'improvviso, fuggì verso il mare. Ma le legioni di Roma non erano nate per patire sconfitte, e mentre gli che in quella battaglia vi furono ottomila nemici morti, ma forse egli esagerò un pochino, come gli attuali bollettini turchi.

Dopo questa vittoria i soldati romani deposero le armi, e si ridussero ad Aquileia per passarvi l'inverno, così come ai nostri giorni gli eserciti europei si rintanano nelle trincee durante la stagione fredda, in attesa della mite primavera.

All'aprirsi della stagione, i soldati romani strin-

sero d'assedio la capitale dell'Istria, Nesazio (nel sud-Istria) dove l'esercito nemico si era sbarrato, e da dove nè ariete nè catapulte valevano a sloggiarlo. Ma quello che non potè la forza d'armi, potè l'astuzia di un uomo, del Console Caio Claudio. Questi fece deviare il corso di un piccolo fiume, che alimentava di acqua la città istriana. *Monstrum*, dice Tito Livio per definire un tale prodigio strategico. Gli assediati ne rimasero terrorizzati; pensarono di dovere lottare contro forze occulte sopranaturali; si convinsero della inanità della loro resistenza e di ogni eroismo. Ma non vollero cedere. Uccisero le donne, i vecchi, i bambini, e ne gettarono i cadaveri oltre gli spalti, sulla moltitudine dei soldati assedianti. Inorriditi, questi si precipitarono all'assalto, entrarono in città, impegnarono con gli Istriani la più terribile e sanguinosa lotta a corpo a corpo. Epulo, re degli Istriani, prima che i soldati romani lo afferrassero e lo legassero per portarlo a Roma incatenato al carro del duce trionfatore, s'immerse la spada nel petto, squarciandoselo. Nesazio fu rasa al suolo, e uguale sorte toccò ad altre due importanti città istriane, Mutila e Faveria (nella punta meridionale dell'Istria).

TRIESTE — ARCO DI RICCARDO. Fot. Alinari.

Un poeta romano, Ostio, contemporaneo alla conquista dell'Istria, dettò un poema epico sulla

tragica sconfitta del piccolo popolo valoroso e sulla caduta di Nesazio. Sfortunatamente il poema — che avrebbe anche servito come documento storico di quel tempo — andò perduto. Certamente in esso avrebbe brillato di bellezza la eroica figura di re Epulo, che si uccide fra i suoi soldati, preferendo la morte alla vergogna della sconfitta.

Con le loro gesta guerresche gli antichi padri nostri integrarono l'opera della natura, fissando militarmente e politicamente quei confini naturali, che le Alpi plasticamente gigantescamente dispiegano come una immane siepe di sasso al settentrione d'Italia. Ma ancora una volta, a venti secoli di distanza, noi versiamo sangue sulle stesse roccie nostre e sulle stesse nevi eterne perchè siano nostre le porte, che conducono alla casa nostra, e perchè siano legate territorialmente e politicamente a noi tutte quelle genti, nelle cui vene scorre il sangue di Roma, e nei cui cervelli vibra lo spirito ribelle di Dante.

Il barbaro non sente che i cuori dei fratelli nostri non possono volgersi al nord, così come tutti i fiumi delle terre irredente corrono verso il sud; ma le dolomiti alpine tracciano, a giganteschi caratteri di granito, sul settentrione d'Italia, le fatidiche parole di Plinio: « *Haec est Italia Diis sacra* ».

GIOVANNI FRANCESCHINI.

TRIESTE — S. GIUSTO: LA PORTA DEI BARBI. (Fot. Alinari).

ARCH. G. B. MILANI   PROGETTO PER LA GALLERIA D'ARTE MODERNA

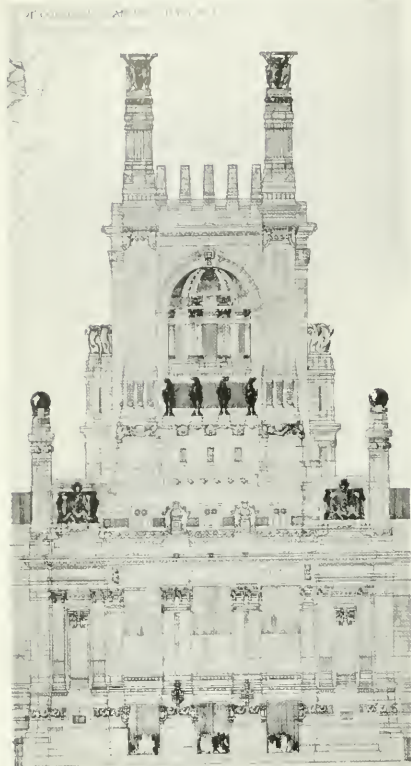
CONCORSI D'ARCHITETTURA IN ITALIA.

UNO straniero artista che avesse potuto in Italia in questi ultimi dieci anni seguire di città in città, di accademia in accademia le manifestazioni architettoniche nei concorsi dei giovani (i vecchi e gli arrivati disdegnano i concorsi) attraverso tutto il lavoro grafico veramente grande che pel miraggio di un qualunque premio solitamente esiguo e inadeguato alla mole dei lavori richiesti, fu preparato e condotto a termine nei molti concorsi proposti da comuni, enti pubblici, scuole d'arte, comitati d'Italia; se quell'artista avesse potuto esaminare l'opera appassionata e viva di tanti giovani che sanno pensare e fare, ed insieme avesse parallelamente seguito nel loro sviluppo e nel loro apparire tutte le nuove costruzioni di nuovi edifici e palazzi privati e pubblici sorti in Italia in questi ultimi tempi si sarebbe accorto di un dissidio reale e visibile fra ciò che si fa e ciò che si pensa; avrebbe notato troppo spesso come quanto si costruisce è assai frequentemente mediocre e quanto si disegna è assai frequentemente bello.

E perchè chi giudica le condizioni di coltura estetica e sopratutto architettonica (poichè l'architettura è più d'ogni altra arte soggetta al giudizio di chi passa per via) trae le sue deduzioni nell'apprezzare le qualità estetiche di una nazione da quanto vede di positivamente costrutto, così assai facilmente potrebbe un artista non italiano o un italiano non artista pensare la nostra incapacità o genialità architettonica ridotta a ben poca cosa: a svogliate rievocazioni di forme passate o ad affermazioni timide di insipide modernità.

Per fortuna coloro che conobbero e conoscono il fervore entusiastico e l'accesa ansia di tanti giovani artisti nostri, alcuni freschi ancora delle Accademie, altri più maturi, ma per avverse circostanze lontani dalla possibilità dell'affermare la propria valentia; coloro che hanno vissuto e vivono a contatto con giovani che sentono il pulsare dell'animo e il vigore dell'ingegno e soffrono insieme della mortificazione del proprio valore nel vedersi troppo spesso posposti a tecnici di nessuna coltura e di nessuna genialità; coloro che vedono con quale trasporto e con quanto amore i giovani architetti affidino trepidando al giudizio delle Commissioni il risultato del proprio lavoro talora svolto per interi mesi; coloro possono dire con piena e sicura coscienza che un risveglio e un rinnovamento nella visione artistica delle nuove opere architettoniche esiste e promette per l'avvenire un rinascere rigoglioso di un'architettura italiana, scevra da vincoli di imitazioni straniere e meno incatenata ai legami di un passato, pure così fulgidamente glorioso.

* * *

Che da qualche anno un progresso ci sia nello studio dell'architettura in Italia, voglio credere nessuno penserà di negare. Senz'ombra alcuna di rea-

ARCH. ROMEO MORETTI.
CONCORSO PER UNA SEDE DI SOCIETÀ TURISTICA.

zione a quanto ci ha preceduto, ripenso agli studi, alle opere fatte, ai progetti di dieci, di venti, di trent'anni fa, ai lavori delle scuole di architettura. Vi dominava imperioso lo sviluppo a tema obbligato del progetto con rigido e attento lavoro di analisi stilistica e di ricomposizione accurata, ma fredda nella sua soppressione d'ogni genialità e di ogni individualità. Vi si riscontrava una precisa conoscenza della architettura greca o delle decorazioni pompeiane, del medioevo lombardo o del Rinascimento toscano.

Negli edifici pubblici e nelle chiese dominava il Rinascimento, negli edifici di cura e di stazioni balneari il romano-pompeiano, nelle villette e nelle palazzine il settecento italiano o il rococò francese; nelle stazioni ferroviarie il barocco francese cosmopolita.

Sonnecchiava ogni desiderio di rinnovamento: spuntava timido e malsicuro (a Torino nel 1902, a Bologna nel 1904, a Milano nel 1906) qualche germe di coraggiosa modernità, apprezzabile più per la volontà del tentativo che per la sostanza ed il valore della riforma.

Sminuite poco dopo e tramontate ora, per lo scarso contenuto architettonico, quelle forme ove era stato troppo concesso alla bizzarria capricciosa e inconsistente, si vennero negli ultimi anni notando qua e là ricerche di un nuovo carattere stilistico; a Venezia con elementi di innovazione moderna sulle forme medioevali e quattrocentesche; a Milano con studi e concorsi di forse più larga modernità, ma con maggiore eclettismo; a Roma con progetti ed opere ove l'architettura sotto un organismo di classica larghezza, innovatori primi il Bazzani ed il Piacentini, sviluppava elementi dell'arte romana antica e secentesca con geniale e nitida freschezza.

Di anno in anno l'impulso ha già portato a risultati ottimi e condurrà con maggiore serietà di quanto non fosse in passato a opere più nuove e più belle.

Indice primo e argomento di giudizio i concorsi di architettura recenti.

* * *

In due concorsi di tre anni or sono per la fronte del nuovo Cimitero di Monza e per la nuova Stazione di Milano [1], molti studi pregevoli sono apparsi a mostrare indubbie qualità di rinnovamento geniale. E lavori trattati con largo senso architettonico e acuta accuratezza di particolari vennero svolti dagli architetti *Ulisse Stacchini* con la tipica adozione di piani riquadrati e di sagomature sobrie e fini, da *Antonio Sant'Elia* e *Italo Paternostro* con l'uso di un colorito audace innestato su forme d'ardita e fervida modernità, da *G. Franchi-Maggi* con elegante senso di proporzioni, da *Giovanni Greppi* con abile conoscenza delle forme e precisa sicurezza di disegno, da *Giuseppe Boni* e *Luigi Radaelli* con un felice innesto di spirito innovatore entro forme di nobile architettura cinquecentesca.

Di due più recenti concorsi d'architettura: il concorso mondiale per la nuova sede della Cassa

(1) I migliori progetti furono raccolti in ricco volume dalla Casa Editrice Bestetti e Tumminelli di Milano, dal quale ne riproduciamo alcuni per gentile concessione della medesima.

ARCH. G. VENTURI E G. GIOBBE — CONGIUNGIMENTO DEI PALAZZI CAPITOLINI, ROMA. NUOVO SALONE PEI RICEVIMENTI A OVEST

di Risparmio di Verona in Piazza delle Erbe e l'altro nazionale per la Nuova Chiesa di Salsomaggiore, venne discorso or non è molto nell'*Emporium*, pel secondo da uno scrittore d'arte e pel primo da un giovane architetto di alto valore: *Giulio U. Arata*, il vincitore per la Chiesa di Salsomaggiore.

In ambedue questi concorsi abbondarono, sia detto con senso di coscienziosa verità, delle opere e degli studi di indubbio pregio, rivelanti un visibile e lusinghiero progresso nella visione architettonica degli edifici e nella ricerca lineare delle forme.

Altri lavori di vario interesse apparvero per i concorsi delle Casse di Risparmio di Torino e di Modena (pregevole uno studio dell' architetto romano *Arnaldo Foschini*), nei quali si notò però come troppo spesso le eccessive restrizioni tecniche creino vincoli di tale portata da rendere faticoso e greve qualsiasi sforzo della fantasia che nell'impeto creativo di una concezione idealmente svolta e nitidamente vagheggiata con amore e con ardore, anela a sollevarsi più alto assai di quanto non consentano le innumerevoli costrizioni dei programmi.

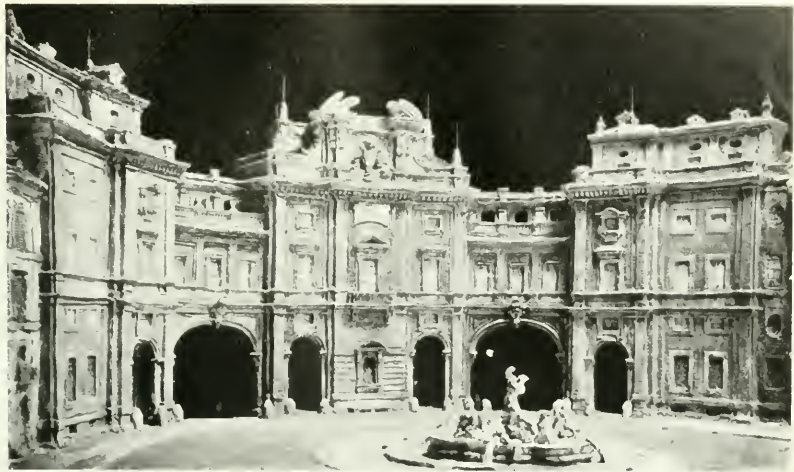
ARCH. CESARE BAZZANI — PROGETTO DI RESTAURO DELLA CHIESA DI S. MARIA DEGLI ANGELI, ROMA.

* * *

Due belli esempi della viva e profonda penetrazione nell'anima secolare della architettura di Roma comparvero lo scorso anno nei due concorsi per la sistemazione di Piazza Navona e per l'assettamento del Campidoglio quale sede del Municipio Romano, vinti ambedue da *Marcello Piacentini.*

ARCH. G. VENTURI E G. GIOBBE — CONGIUNGIMENTO DEI PALAZZI CAPITOLINI, ROMA. CAVALCAVIA A EST NEL FONDO.

Se l'uno parve di qualche gravità per l'onere di spesa che nella sua effettuazione traeva con sè, e l'altro parve alle Commissioni ed agli archeologi, per quanto studiato con senso scrupoloso di conservazione, ancora pregiudizievole alla sacra intangibilità del Colle Capitolino, pur tuttavia l'opera di studio svolta dal Piacentini si rivelò mirabilmente armonica col magico afflato animatore della Roma berniniana e della Roma imperiale.

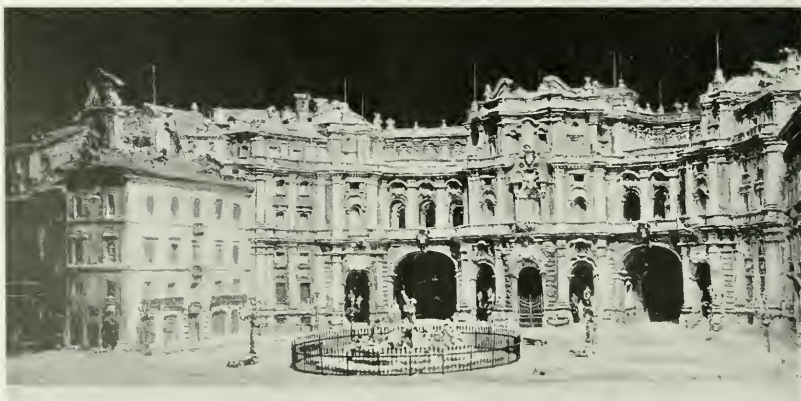
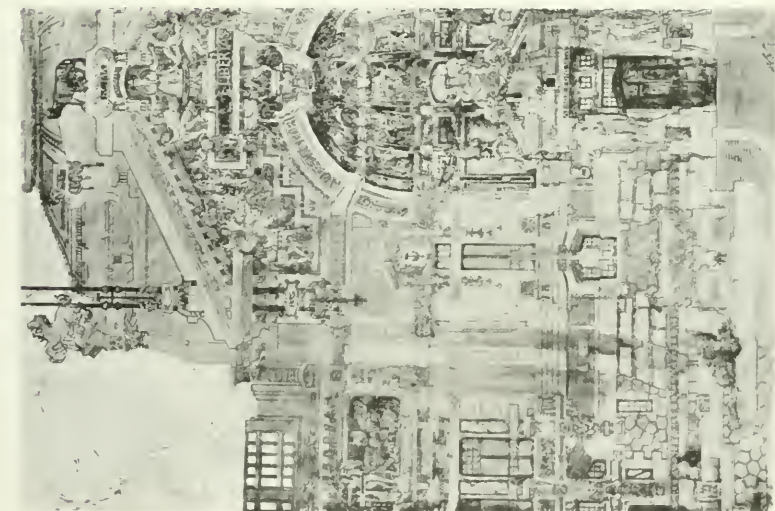
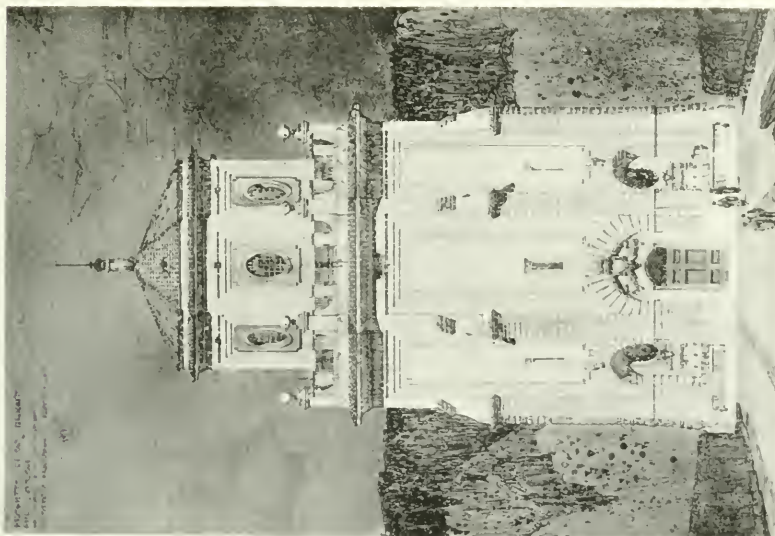
Nel progetto riguardante le adiacenze capitoline l'originale studio sotterraneo dell'allacciamento del Palazzo dei Musei col Palazzo Senatorio e il largo giro delle strade, scendenti dalla Piazza Marco Au-

ARCH. M. PIACENTINI — CONCORSO PER LA SISTEMAZIONE DI PIAZZA NAVONA IN ROMA. (VARIANTE).

ARCH. G. VENTURI E G. GIOBBE — CONCORSO PEL PALAZZO DI PIAZZA DELLE ERBE IN VERONA.

ARCH. M. PIACENTINI — CONCORSO PER LA SISTEMAZIONE DEL COLLE CAPITOLINO IN ROMA. PROSPETTIVA DAL FORO ROMANO.

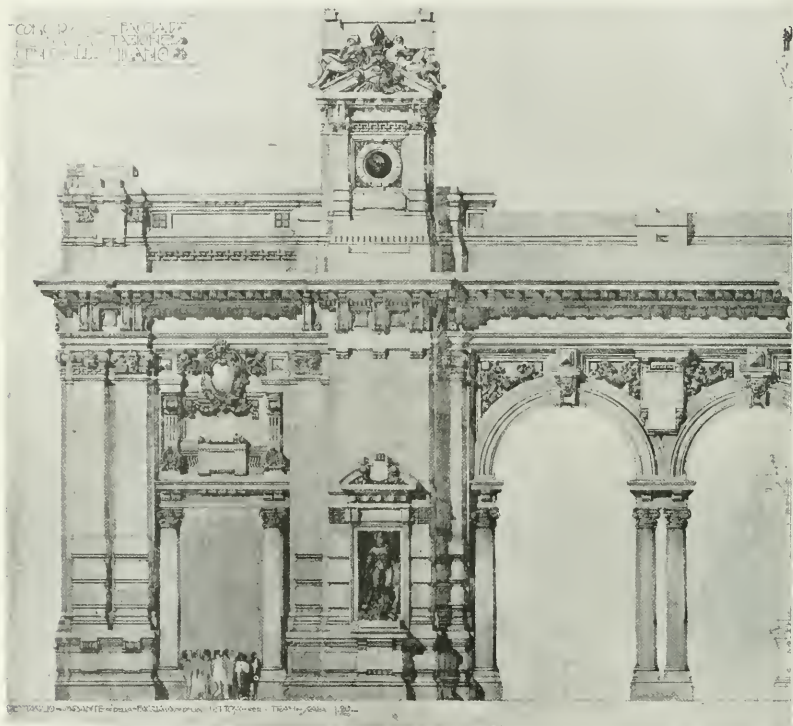
relio al piano del Foro Romano, chiaramente mostravano con quanta ricerca di grandiosità era affrontato e superato quel problema difficilissimo e come, pure con semplicità di elementi, l'imponente solennità della grande mole sacconiana, la suggestiva nobiltà dei Palazzi Capitolini michelangioleschi, la severità cupa del *Tabularium* e la vastità dei templi e delle rovine imperiali acquistassero accostate fra loro un singolare valore ed un particolare significato.

Nello studio della sistemazione di Piazza Navona il problema presentavasi invece di indole quasi esclusivamente architettonica o per lo meno con assai maggiore predominio sul problema planimetrico topografico.

E in questo studio egregiamente affermò il Pia-

ARCH. M. PIACENTINI — CONCORSO PER LA SISTEMAZIONE DI PIAZZA NAVONA IN ROMA. PALAZZI DI FONDO.

ARCH. GIUS. MANCINI — CONCORSO PER L'ACCADEMIA D'ITALIA A ROMA. PARTICOLARE DECORATIVO.

ARCH. G. VENTURI — CONCORSO PER SERBATOIO D'ACQUA A VILLA BORGHESE, ROMA.

centini la conoscenza vasta e minuta dell'architettura del Borromini, del Bernini, del Fuga, chiudendo l'estremo del Circo Agonale Romano con un gruppo di palazzi ove la larghezza delle masse si fonde e

degli interni delle nuove sale costituiva un insieme di fresca ispirazione cinquecentesca e di vivido senso coloristico.

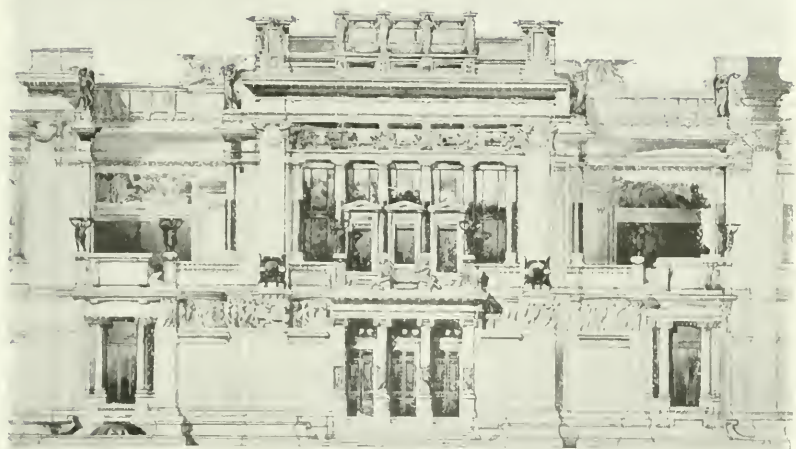
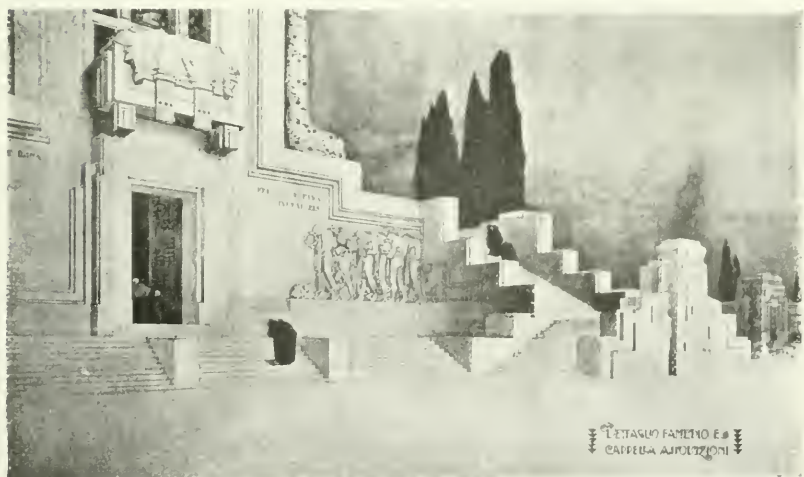
E chiaro segno della loro concettosa analisi di

ARCH. G. BONI E L. RADAELLI — CONCORSO PER LA FACCIATA DELLA STAZIONE DI MILANO. PARTICOLARE. (VARIANTE).

si modella con la sapiente disposizione degli sporti, dei chiaroscuri, delle cornici.

Nel concorso primo per il collegamento dei Palazzi Capitolini da notarsi ora pure — e qui viene ricordato per l'amore attento con cui era stato studiato e per la nobile architettura che ne formava una salda struttura — il progetto presentato dagli architetti romani *G. Venturi* e *G. Giobbe.* In esso la bella armonia delle masse e lo studio decorativo

compagini architettoniche intonate a caratteri stilistici apparve poi in altri due concorsi: pel palazzo di Piazza delle Erbe a Verona e per un serbatoio di acqua potabile presso il Parco di Villa Borghese in Roma.

* * *

Di vario interesse si presentano pure i concorsi che vennero da un decennio ad oggi svolti dai gio-

ARCH. ING. V. FASOLO — CONCORSO PER UNA SEDE DI SOCIETÀ SPORTIVE.

ARCH. ULISSE STACCHINI — PROGETTO PER IL NUOVO CIMITERO DI MONZA.

ARCH. ULISSE STACCHINI — CONCORSO PER LA FACCIATA DELLA NUOVA STAZIONE CENTRALE DI MILANO.

vani architetti i quali godettero del pensionato nazionale di Roma.

Alcuni, già architetti di valore ora, quali *Cesare Bazzani* e *G. B. Milani* (il vincitore recente del concorso mondiale per il palazzo di Piazza delle Erbe in Verona), presentarono studi: il primo di una chiesa gotica e della nuova facciata di S. Maria degli Angioli in Roma ove rivelasi una piena conoscenza stilistica e una grande abilità di disegno; il secondo di un progetto per la Galleria dell'Arte Moderna ove è mirabile la distribuzione delle masse e nitido il carattere di fine modernità.

Nel concorso del 1906 *Giuseppe Mancini*, ingegno fecondo e fantasioso, presentò un progetto per l'Accademia d'Italia a Roma ove un vibrato chiaroscuro di piani e di ombre si accoppiava ad una fresca e audace esuberanza ornamentale, mentre or non è molto (tre anni or sono) nei due concorsi per una grande sede di Società turistica i due giovani architetti *Vincenzo Fasolo* e *Romeo Moretti* con un certo visibile contrasto con le forme di qualche anno prima studiavano masse architettoniche e raggruppamenti scultorî e ornamentali di decorazioni di assai più contenuta finezza e di maggior spirito classico, quasi rappresentassero l'inizio d'un nuovo e fiorente periodo per l'architettura italiana dopo una serie di anni di transizione in cui gli artisti si imponevano nuove ricerche, nuovi tentativi, fram-

ARCH. GIOVANNI GREPPI — CONCORSO PER LA NUOVA STAZIONE CENTRALE DI MILANO.

mezzo ad arditezze un po' volute, e a qualche incerta prova di linee e di forme ora in parte sorpassate e superate.

Vorrà l'odierno tragico rivolgimento di nazioni e il cozzo immane di civiltà disparate e discordi preparare una nuova era come l'epopea napoleonica creò l'avvento dell'arte neoclassica e plasmò gli ingegni di Giuseppe Piermarini e d'Antonio Canova?

LUIGI ANGELINI.

ARCH. A. FOSCHINI — CONCORSO PER LA FACCIATA E CUPOLA DELLA CHIESA DI S. ROSA IN VITERBO.

NATALI POLITICI E PATRIOTTICI A ROMA.

NEL Decembre, in Roma antica, dopo la seminagione, veniva la festa di Conso, che era Dio e Dea; era cioè Conso ed Opi. Il Dio della terra, che aveva ricevuto il seme, lo fecondava; e gli uomini, per meglio venerare il sublime Fecondatore, lo pregavano sedendo in terra, toccando la nuda terra. Ma questo, poi che le spoglie dei Capi barbari, debellati, avevano provocato, « *opime* », il beneficio della agricoltura pacifica: questo, poi che il Duce, combattendo solo, contro il Barbaro solo, l'aveva atterrato e disarmato, offerendo le spoglie opime ad Opi: ad Opeconsiva, nel tempio, il più antico dell'Urbe, eretto da Tarquinio alle falde del Campidoglio.

ROMA AL TEMPO DI CESARE BORGIA E DELLA VENUTA DI ALFONSO DI FERRARA.

La guerra, divina scuotitrice, mirabile rigeneratrice, prodigiosa donatrice di feconda pace attiva, veniva con questo alto rito celebrata. La saldezza della stirpe e la operosità sua gagliarda, da questa solenne venerazione era esortata. Si cantava la guerra, per cui veniva la pace, e la pace, che faceva possibile la guerra. Si lodava in Decembre la guerra che faceva grande la Repubblica e diffondeva le studiate leggi; si lodava la pace che favoriva gli studi quieti, e le sane opere.

Ma vennero i Cristiani, che tutto mutarono: e la « *Fede del Popolo Romano* », Dea invitta, fu stanca e s'estinse per un millennio. Dopo pochi secoli, quasi a ricordo delle vetuste Saturnalia, celebranti la forza del soldato vincitore, insieme con la feracità della terra e la sapienza di chi primo insegnò a potare le viti e ad educare le piante, cominciò, quasi nel Decembre, il grottesco Carnevale del Medioevo, che raramente si colorò di qualche nobile aspetto. Roma che nel Decembre, con lo sbocciare misterioso delle sementa possedute dalla Terra Madre, celebrava il rito della pace, pur vantando fieramente « Spoglie Opime », non più, da allora, cantò la grande patria, che per diffonder il viver civile, s'allargava oltre ogni vecchio confine: che si faceva mondo, nel diffondere il viver civile.

Per meraviglioso rito, un tempo, si solevano gittare nel « *Mundus* », sulla vetta ultima del Palatino, le frutta più diverse, nate nelle più lontane terre del mondo; chè Roma, alle virtù delle terre di tutto il mondo, ambiva. Poi il *Mundus* fu chiuso per un millennio, e solo oggi, un mirabile prodigio del grande simbolo lo riapre, per la veggenza di un solitario guardato dal vigile Nume di Roma. Nella parentesi, assai trista per la grande Patria, il Decembre non più vide fastigi. Preparò le glorie del nuovo cominciamento, e di chi lo seppe decidere. Le Feste dei Pazzi, e le gazzarre chiesastiche del Medioevo, seguite dai Carnevali grotteschi che cominciavano fin con le feste natalizie, per terminare a Marzo, non potevano certo per nulla rappresentare alti ideali e nobili ambizioni. Papa Borgia, nel 1499, conferendo la carica di Gonfaloniere a Giorgio Cesarini, gli aumentava l'onorario, affinchè aumentasse le feste ed i giuochi. In pari tempo, concedeva ufficialmente il permesso di mascherarsi dopo il Natale; e, come riferisce il Tiraboschi, per assistere alle Corse, restando in Vaticano, faceva sistemare il Borgo, quando ancora un secolo doveva trascorrere, prima che la nuova Basilica di S. Pietro sorgesse sulla vecchia.

Le follie medioevali erano forse un poco frenate al tempo d'Alessandro VI e per questo possiamo facilmente immaginare sino a quali eccessi mostruosi, la nessuna dignità dei tempi che precedettero il Borgia, potette spingere intorno al Natale, l'ardente sete di sollazzi, così nota nei romaneschi. Un Natale ufficialmente carnevalesco, e di carattere profondamente politico fu quello che Alessandro VI dette, quando Lucrezia Borgia, sua figlia, fu sposata dal Duca Alfonso di Ferrara. Fin dal 17 Dicembre del 1501 « proclamatum fuit per urbem, per sex tubicines, quod omnia festa in Carnisprivio fieri solita etiam cursus Palliorum fieri debeant ». Il 23 Dicembre, il Duca entrava trionfalmente in città, incontrato dal Senatore di Roma, dal Governatore e dal Bargello, seguiti da duemila tra fanti e cavalieri. A Porta del Popolo, Cesare Borgia lo attendeva con meraviglioso seguito e con 200 svizzeri, dalle divise di velluto

« IL FAUT DANSER ».
I popoli, ... dalle diverse maschere regionali, ... stretti dai repubblicani francesi a danzare intorno all'albero della libertà. (Anonimo).

nero e di panno giallo — colori della sua casa —, con berretto a pennacchio, ed alabarde. Alfonso giunse vestito alla francese, con cintola di panno d'oro, seguito da gran corteo. Diciannove cardinali lo aspettavano nella Piazza del Popolo, con un seguito di 200 persone ognuno, per riverirlo dopo il Papa. Lucrezia, « *la dama seducente e veramente graziosa* » veduta da Violante de Pretis oratore di Mantova, aspettava il fidanzato nell'atrio del suo palazzo. « Portava un abito di drappo bianco tessuto d'oro e foderato di zibellino, con

ALLEGORIA REPUBBLICANA CONTRO I NOBILI.
« Or ride chi piangeva ».
« Noi concediamo l'alta facolta a D. Marino delle Frottole di ... gere Castelli in Spagna, negli spazi immaginari ».

le maniche di candido broccato d'oro, strette a tagli trasversali alla foggia spagnola: per acconciatura al capo una scofia di velo verde, listata interno d'oro battuto e orlata di perline; al collo un vezzo di perle con un balaustro legato ».

Il 28 Decembre il Cardinale Ippolito d'Este « *andò mascarato per la città, insieme col duca e don Ferrante* »; e, giunto in casa di Lucrezia, ballò e si sollazzò con cardinalizia abbondanza. Quei giorni « *da mane a sera non si videro a Roma che cortigiane in mascara* », le quali però a « *24 hore* » dovevano prudentemente ritirarsi, perchè i mattacchioni che andavano in giro, macchinavano loro « *de' brutti giochi* » per canzo-

ALLEGORIA REPUBBLICANA CONTRO LA NOBILTÀ.
(Anonimo).

narle. Ma fin da quel tempo, Pasquino, rappresentante della morale e della libertà di giudizio, sferzava i gaudenti senza che venisse messo a tacere. Quando il Duca Valentino disse al papa, che « *insegnasse la creanza* » a chi lo canzonava, il Pontefice, che s'infischiava dei giudizi e delle satire, come un imperatore romano in trionfo, rispose: « *che Roma è Terra libera et che si ha consuetudine de dire et de scrivere come l'homo vole. Et che se anche de la Santità sua se dice male, se lasci dire* ». Così riferisce B. Constabili, oratore ferrarese, e per questo Pasquino non temeva nulla. Del resto, proprio in quell'anno, esso vinceva una delle più notevoli battaglie della sua carriera che doveva farlo trionfare per quattro secoli. Il Cardinale Oliviero Caraffa, che nel 1471 comandò la flotta papale contro il Turco, gli faceva costruire

FESTA PATRIOTTICA AL FORO ROMANO NEL « GIORNO DELLA RIGENERAZIONE DI ROMA » (27 PIOVOSO, ANNO VII).

a sue spese una base, sull'angolo del Palazzo Orsini, sostituito ora da quello Braschi, tutto ad incremento delle pasquinate — o meglio — tutto perchè queste fossero ad *usum Carafae*, ponendovi un'iscrizione *ad Pasquillum* che diceva: « *Olivierij Carafae beneficio hic sum, Anno salutis M. D. I.* ». E il simpatico cardinale usò pagare fin da allora le spese di un tappezzamento di quel piedistallo, dove il 25 Aprile solevano sedersi un poco i preti di San Lorenzo in Damaso, che in seguito provocarono l'uso di mascherare totalmente la statua, la quale in quel giorno chiacchierava più che mai.

Pasquino, dunque, anche da allora pubblicava epigrammi, dovuti spesso al Sannazzaro e al Pontano, dai quali Lucrezia, « *femmina e bella femmina* » era oltraggiata, e lo stesso pontefice veniva colpito:

« *Pasquillus in Alexandrum P. VI.*
Vendit Alexander claves, altaria, Christum:
Emerat ille prius, vendere iure potest.
De vicio in vicium, de flamma crescit in ignem
Roma, sub Hispano deperit imperio.
Sextus Tarquinius, Sextus Nero, Sextus et iste:
Semper sub Sextis perdita Roma fuit ».

L'ASSASSINIO DI BASSEVILLE IL 23 NEVOSO DELL'ANNO I (1793).
(Desfontaines inc. da Berthault in Parigi).

La voce del monco, per quattro secoli, ha rappresentato la romana libertà di critica e di satira, sopportata fin dai più feroci imperatori romani, perchè più forti e più tenaci di essi medesimi. Le parole di Cesare Borgia riferite dall'oratore ferrarese, non sono che un documento di più dimostrante la impossibilità di far tacere la mordace forbice della lingua romanesca. Morto Alessandro VI, il successore Giulio II, che vinceva battaglie e, come un imperatore romano, menava trionfo delle vittorie guerresche e diplomatiche, suggerì buoni soggetti a Pasquino e plausibili pretesti ai Romani, per scrivere *carmina* pasquinali e per celebrare feste natalizie di sapore singolare. Il Natale del 1508, conchiusa da pochi giorni la famosa lega di Cambray, fu Natale guerresco per i preparativi di Giulio contro Venezia. Quello dell'anno seguente, distratto dagli avvenimenti, fu debole e oscuro. Nel 1510, fatta la pace con la Serenissima, s'aspettava in Roma la legazione veneta, che veniva a ricevere l'assoluzione dalla scomunica. Intanto, il celebre grido di Giulio II: « *Fuori i barbari* », veniva raccolto non solo dall'Italia, ma da Pasquino.

LA REPUBBLICA ROMANA FEDERATA ALLA REPUBBLICA FRANCESE NELLA FESTA DI PIAZZA S. PIETRO (1798).

Padre dell'universo, almo pastore,
Che rappresente Jesu Christe in terra,
Che tieni el loco di quel che apre et serra
La porta del sacro regno magiore;
Mira l'Italia tua, che a tutte l'hore
Dinanzi ai sacri toi piedi s'atterra,
Gridando: « Patre sancto, hormai diserra
La spada contra il barbaro furore ».
Guarda il suo corpo tutto lacerato
Dalle man d'esti cani amaramente:
Soccorri, padre mio più che beato.
Per amor della patria tua excellente,
Porgi soccorso al popul flagellato,
Scaccia questa barbarica aspra gente.
Vedrai poi incontinente
Italia farsi bella et riverdirsi,
Et contra i tuoi nimici teco unirsi.

Non era ancor venuta l'ora che odiasse i *froci todeschi*; già il grido prometteva bene. In seguito Pasquino, vestito da Ercole per il riferito uso, fu apostrofato così:

Hercul, già da tua maza et brava mano
Vari monstri gustorno amara morte:
Hor qua richiede un huom di te più forte,
Tanti cerbari pasce in Vaticano!

Il letterato Leone X succeduto a Giulio, celebrò le feste natalizie del 1514 in stivali, senza stola, senza rocchetto, col falco in pugno, seguito da infinito numero di cani, di carri, di bagagli e di servitorame; seguito dallo sciame giulivo delle fantesche e da quello dei cardinali dal gran seguito: dai baroni e dai principi e famigli, dagli oratori stranieri e dalla schiamazzante comitiva dei poeti di Roma. Tutto il pontificato di Leone X fu una festa, perchè Medici spendeva gran fiorini d'oro, per divertirsi e divertire gli amici ed il popolo. Aveva detto *godiamoci il papato, poi che Dio ce l'ha dato*, e per questo, mentre il suo nano gli diceva *Viviamo babbo santo, che ogni cosa*

PROCLAMAZIONE DELLA REPUBBLICA ROMANA IN CAMPIDOGLIO IL 27 PIOVOSO DELL'ANNO VI.
(C. Vernet, inc. all'acquaf. da Duplessi Bertaux e da Delaunay).

è burla i *Pasquillorum* dell'anno MDXIII dicono male di Giulio e bene di lui:

Audite, o proceres; libertas maxima Romae
est hodie; scribit quod sibi quisque libet.
Nunc impune licet laudare, et carpere mores;
tanto est Pasquilli gratia multiloqui.

Adriano VI *figliuol d'un cimator di panni lini*, fece sapere a Pasquino che se coglieva qualcuno che scrivesse male di sè o d'altri, lo avrebbe punito severamente.

Così la nota politica del monco, colorante con arguto commento tutte le feste e tutte le vicende di Roma, fu assente per pochi mesi. Nel Natale 1525, i tedeschi di Carlo V riprendevano l'offensiva contro le milizie francesi di Francesco I, e Roma e Clemente VII, sentendo d'essere abbandonati al fato, tremavano. In queste amarezze trascorse un Natale di preghiere. Quindi il 24 Febbraio Francesco cadeva, e il 6 Maggio 1527 il Borbone entrava per le mura gianicolensi nella Città Santa, a distruggere in un giorno *il giardino fiorito che i papi del Rinascimento avevano composto con tutte le maestrie dell'arte, con tutta*

ROMA, ENTUSIASTA, PER L'ARRIVO DEI FRANCESI.
(Anonimo).

la genialità degli studi, con la ricchezza d'ogni specie di bello. Nel Natale 1530, quando Clemente, per benevolenza di Carlo V, poteva celebrare ancora la nascita di Gesù in Roma, la città era in rovina: le masserizie, gli utensili, i raccolti, distrutti e consumati con i quattrocento edifici diruti — una enormità per la città di allora — costringevano i Romani a far penitenza, e, per la carestia, a celebrare con pia frugalità il Natale di Cristo. Dopo tanti carnevali natalizi, quella volta dunque, la brutalità del fato aveva richiamato i cristiani di Roma a somigliare un poco a quelli antichi...

Tornarono ad essere carnevaleschi i Natali di Giulio III, con le istituzioni di corse e di bagordi nella festa di Sant'Andrea, la quale facilmente doveva collegarsi con la quindicina di Natale, tanto più che al Papa, questo faceva assai piacere. Quelli del furioso Paolo IV, succeduto a Marcello II che visse papa 21 giorni, furono anch'essi poco tranquilli e poco... diplomatici; perchè le prime gesta che il papa aveva commesse, erano state quelle di accogliere a pedate il luogotenente del Governo, e di strappar la barba all'ambasciatore Ragusi.. Però, i *Cenoni* natalizi che il papa soleva offrire ai cardinali, furono fantasticamente grandiosi. Questo papa, che alla sua tavola giornaliera ri-

LA PARTENZA DA ROMA DEL TERZO CONVOGLIO DI STATUE PER IL MUSEO NAZIONALE DI PARIGI.
(Inc. dei cittadini Marin e Baugean).

FUNERALI PATRIOTTICI INNANZI ALLA BASILICA DI COSTANTINO NEL 1799 IN ONORE DEI REPUBBLICANI CADUTI. (Piroli).

chiedeva almeno 29 pietanze, assai amando le orgie, non poteva meno che pantagruelicamente celebrare le sue feste di Natale.

Natale profondamente politico fu quello del 1559. Il 25 Dicembre di quell'anno, mentre nasceva Gesù, nasceva il Pontefice Giannangelo de' Medici, milanese, papabile favorito dai Romani. Paolo IV, essendo già stato fatto il Concilio di Trento, dovette, quell'anno, frenare duramente le molli e pittoresche usanze dei Natali passati. Così le feste natalizie di Paolo IV tornarono, per quanto fu possibile a Roma, puramente religiose. Il 10 Dicembre 1563, Pio IV pubblicò in proposito un editto a favore del buon costume, in opposizione alle immodeste forme degli abiti, contro le meretrici e i banchetti troppo orgiastici. Il popolo di Roma tentò subito di assassinare il Pontefice, e, circa il Natale di quell'anno, il Papa, otto giorni dopo l'attentato, morì. Però Pio V fu ancor più terribile; e con lui in tutte le case di Roma si vide scritto: *est locanda*. In tal modo le feste natalizie, tra felici e infelici venture, vennero all'anno 1600, il quale non permise « *che spassi et essercitii spirituali* » con qualche rappresentazione sacra, per degno sollazzo pietoso, che doveva precedere i tanti che nel Maggio di quell'anno erano preveduti col Giubileo.

Nel 1624 Roma però vide grandiose feste natalizie di sapore politico, in onore dell'Ambasciatore di Polonia Principe Alessandro Wasa. Con Innocenzo X e con Roma Olimpia — *donna olim Pia, nunc Impia* — come fu detta da Pasquino, ne vide ancor altre. Nel 1718, la venuta in Roma di Giacomo III Re d'Inghilterra, che passò le feste col Pontefice, dette ancora al Natale un sapore notevolmente politico. Altrettanto fece, nel 1727, la venuta dei due Principi di Baviera, e, nel 1728, quella della Principessa Regnante di Toscana: Violante di Baviera, la quale, come i precedenti, cenò col Pontefice nel banchetto natalizio tradizionale, ed assistette alla consueta benedizione di uno stocco e d'un cappello di velluto cremisi, che il papa soleva, fin da Urbano VI, inviare al principe cui volesse usar cortesia per temporali mire politiche.

Finalmente, nel 1796, vennero le prime feste natalizie più o meno spontaneamente patriottiche, dopo tante così poco cristiane, e così esuberantemente politiche. La rivoluzione francese portava il suo soffio di libertà anche tra i romaneschi, perfetti e dimentichi amatori del gaudio, istitutori grandissimi del più sdegnoso menimpipismo.

Alfieri inveiva: « *Oh sei tu Roma d'ogni vizio il seggio?* ». Pio VI abbandonava il pontificale fasto cinquecentesco, dopo aver costretto la Chiesa a vendersi gli ori sacri e dopo aver arricchito suo nipote Braschi. I nobili fantasticavano d'un senato all'antica e sul Pincio — allora orto di frati — lo scultore Ceracchi piantava l'Albero della Libertà, aiutato dagli allievi dell'Accademia francese.

Verso il Natale del 1798, il Gen. Duphot, residente a Roma con lo scopo di fomentare tumulti, uscito dal Palazzo Corsini, sua residenza, al grido di « *Libertà!* » « *Morte ai tiranni* » Moniteur tentò di sollevare il popolo e restò ucciso. L'ambasciatore, ingiurato dalla folla, tolse l'arma e partì: il direttorio protestò contro « quella potenza che sembrava esser nata sotto il regno di Tiberio per appropriarsi i vizi del padre di Nerone e s'impadronì di molti milioni in diamanti depositati dal papa a Genova. Napoleone spedisce il generale Berthier a « sbigottire il preteso gerarca della

LIBERTÀ EGUAGLIANZA

ATTO DEL POPOLO SOVRANO

PROCLAMA DELLA SOPPRESSIONE DEL GOVERNO PONTIFICIO NEL 1798.

Chiesa Universale, con la sua tiara in capo » (Corresp. de Nap. III).

Roma, labirintica per i suoi vialetti luridi anzi che no, e con le selci a punta, aveva molti orti, casupole e chiese. Niente fanali, poche botteghe, col « *Turco* » fuori, come insegna pel tabaccaio, con una gran forbice, pel sarto, con un serpente, pel farmacista. Alle Carceri Nuove c'era la sala delle torture, per ogni angolo una Madonna col lumicino, per le vie Monsignori pomposi e servitori armati fino ai denti, come bravi, le forche drizzate in permanenza in Piazza del Popolo, le novene a tutte l'ore, le sghignazzate romanesche permanenti come la forca, il Foro Romano ridotto Campo Boario.

E proprio a Campo Vaccino, il generale còrso Cervoni adunò i Romani, che uscirono dalle « *Osterie di Cocina* » e dal « *Caffè della Speranza ed altri generi* » per proclamare la *Repubblica Tiberina* con atto di notaro. Essi vennero ad incontrare il generale Berthier, giunto da Via Flaminia con 18 mila uomini alquanto affamati e non pagati da sei mesi, i quali in compenso furono accolti con gran festa, e vennero ancor più acclamati quando aprirono le prigioni che, secondo loro, contenevano tutti eroi, colpevoli solo di lesa Papalità... I fabbri lavorarono molto, a togliere i ferri dalle caviglie di certuni!

I soldati del Papa, per non smentire il proverbio « *che non furono mai buoni a cavare una rapa* », deposero le armi. Il tricolore bianco rosso e nero, creato da un economo di certa Confraternita defraudata del capitale dal medesimo, il quale... era restato semplicemente « *al di sotto della gestione* », fu convulsamente agitato per la città. I patrizi — tra i quali le carte dell'epoca ricordano i figli di Borghese e di Marescotti — ostentavano le fastose divise degli Usseri francesi e si pavoneggiavano per il Corso.

Berthier chiese subito 200 mila scudi, 3000 cavalli e trenta milioni per i soldati, ma fu in compenso proclamato Salvatore di Roma. Quindi non volle riconoscere le Cedole del Banco S. Spirito

POSSESSO DEL CAMPIDOGLIO DEL PRIORE E DEI TRE CONSIGLIERI, DOPO LA LEGGE DI PIO VII.

L'ITALIA E IL TEMPO SEGANO L'AQUILA BICIPITE.
(Don Pirlone).

e del Monte di Pietà, emesse da Pio VI, e fece ancora un buon servizio ai patrizi.

Alla solenne proclamazione della Repubblica, tra canti e suoni, fu piantato sul Campidoglio innanzi a Marco Aurelio, l'Albero della Libertà: un abete. Il cittadino Corona evocò l'ombre di Bruto e di Scipione: dichiarò Pio VI decaduto dal trono. Quindi, una rappresentanza di Romani, recatasi alla Villa Poniatowski a Ponte Molle, dove risiedeva Berthier, condusse il Generale in Campidoglio. Anche questi evocò: « *i Mani dei Catoni, dei Pompei, dei Bruti, dei Ciceroni, degli Ortensi* », che avevano « *tante volte difesi i diritti del popolo Romano e illustrata la Repubblica* »: magnificò i Galli « *dall'olivo di pace in mano* » e partì per Milano dove l'aspettava la bella Visconti... Pio VI s'era cacciato nel Quirinale, ed aveva distribuita alle sue guardie la coccarda gialla e bianca: « *l'ovo tosto* », perchè i Francesi gli avevano tolto perfino i colori giallo e rosso, quali furono sempre quelli della città di Roma. Al papa non restava che « *er re de Sterlicche* »: il re d'Austria (Ostericch). Per il papa « *c'è sempre la risorsa der tedesco* »...

Sulle mura della città, veniva attaccato questo « *Proclamo* »: « Il popolo Romano, avendo proclamato la sua indipendenza e *ristabilito il governo dell'Antica Roma*, e preso il nome di Repubblica Romana, è rientrato nei *suoi* diritti. La Repubblica Francese, perciò dichiara che riconosce la suddetta Repubblica Romana, e che è questa sotto la sua protezione e special patrocinio; e riconosce ancora il governo interno della medesima. Qualunque altra autorità, in conseguenza, proveniente dal cessato governo del papa, è soppressa, annullata e fuori esercizio...

La Repubblica Romana, comprende tutto il paese restato sotto il dominio del papa dopo il trattato di pace con l'Imperatore, e i differenti territori saranno divisi come segue ecc. ».

La bandiera repubblicana, bianca rossa e nera, sventolò sul Campidoglio per 19 mesi. L'anno seguente: *il foglio nazionale*, ufficiale della Re-

LA BENEDIZIONE DEL BAMBINO DELL'ARACOELI.
(Thomas).

pubblica Tiberina, pubblicava: « *Popolo Romano, qual frenesia ti ha preso, qual diffidenza?* ». Intanto, il 26 Glaciale, l'organo della Repubblica usciva dopo due decadi di silenzio. « Questo giornale, che per le verità coraggiosamente ripetute e per gli effetti suoi luminosi, sarà un tempo molto utile alla storia, adesso ha dovuto ceder, son circa due decadi, alle *imponenti circonstanze*, e tacere ». E prima « Roma 23 Glaciale. Anno VII Repubblicano. Mi sembra di sognare; eppur son desto! *Proclama*. Le truppe napoletane hanno evacuato la città ecc. ». E, il giorno seguente, si comunica che Gennaro Valentine, napoletano, non è stato riconosciuto dalla Guardia Civica, quale generale; e che, in suo luogo, fu nominato il cittadino Nicola Lasagni.

A Piazza del Popolo, era stata levata una grande statua rappresentante la Rep. Francese con sotto la dedica: *Matri magnae, filia grata*: la quale Pasquino tradusse: « *La madre magna e la fija se gratta* ».

L'olio costava ben trenta baiocchi *la foglietta*: il quarto di litro. Un rivenditore che stava all'Orologio della Chiesa Nova diceva: « *è libertà? Adesso lo voglio vendere quanto mi pare! — Cittadini! L'avete voluto? Dunque stateci!* ». E i consoli, di decade in decade, misero il prezzo ai generi alimentari; mentre lo stesso Foglio Nazionale, che portava scritto: « Libertà: Eguaglianza », comentava: « È trito il proverbio che in Roma bisogna mangiare e lasciar mangiare »: « è tempo che il Ministro di Polizia punisca i disonesti cittadini ed imponga un « *grasciere* ». L'invocazione di codesto degno funzionario esistito nei secoli addietro era molto romana. Con codesta carestia, però, l'anno VII della Repubblica Francese e ancora I della Rep. Romana, non poteva veder certo delle orgiastiche feste natalizie. Le notizie di guerra erano buone: ottime; ma persino il pane mancava! Napoleone vinceva in Egitto: i dispacci al Direttorio erano entusiasmanti. I Mamelucchi venivano decimati. Così, dalle due Sicilie, venivano buone novelle: « Il Gen. Mack che non crede al sistema dei climi e che s'immagina di poter trasformare in un colpo di bacchetta i napoletani in austriaci, ha indisposto tutta l'armata con le sue continue e mal riuscite riforme ». Ed in seguito « non verrà punto ritardata la promozione di San Gennaro al grado di generalissimo delle forze terrestri e navali di questo Regno. Allora le sue forze si rinvigoriranno ecc. ».

La vigilia di Natale, quattro Nevoso, dopo l'occupazione napoletana, stavano per rientrare in Roma i Francesi. Un manifesto diceva: « Cittadini! L'armata francese è alle porte di Roma. Questa città è libera, ma non ancora degna (!) di ricevere nel suo seno i francesi ». Quindi un altro manifesto aggiungeva: « I Consoli della Republica Romana oggi tornano in Quirinale; il loro sollecito ritorno lo dobbiamo al valore delle falangi republicane. È debito comune festeggiare solennemente un giorno così fausto. Ogni buon cittadino si farà un pregio di addobbare belle finestre con parati. Nella sera, ciascuno porrà i lumi alle finestre, e darà delle prove di giubilo e di allegrezza (le quali, a un cittadino men che fantasioso, facevano correre il rischio di sembrare papista....) il ricusare a queste esternazioni di letizia, non sarà che una prova di dispiacere per la recuperata libertà ». E sul Campidoglio veniva eretto un nuovo albero, mentre si ripristinava il monumento sepolcrale « del precursore della libertà, il bravo Duphot » già assassinato dal popolo romano...

I Consoli entrarono alle quattro, fra gran gente. Il cronista ammira questa affluenza, per il fatto che

RADETZKI E LO STIVALE D'ITALIA.
— Non sembra più mio questo Stivale!... ».

era Natale. L'esercito seguiva i Consoli, i Ministri e i Generali, con bande, sinfonie, ecc. ». Il cittadino Giuseppe Elia Pace, Ministro dell'Interno, proclamava, notando la « fuga di quei vili », riconoscenza per la « Grande Nazione ».

Il giorno dopo, mentre il Ministro della guerra, Valterre, dice: Io vado a Napoli, con l'armata, ma « la lontananza non dia coraggio ai perfidi », in altri manifesti, i Francesi si consolano, dicendo: « Cittadini: un momento di crisi era necessario allo Stabilimento della Republica Romana! ».

Regalo di Natale alla Provincia, fu poi questa avvertenza: « Ogni comune, dove sarà ucciso un francese, verrà bruciato ».

Il sei Nevoso giunse a Roma « il cittadino Ambasciatore della Republica Francese », mentre « *en Air de Noël* »: « *tous les bourgeois de Chartres* », i francesi cantavano « Le départ du Roi de Naples », nel quale « *Le Roi* » diceva: « Je vais marcher à Rome et ceintre le laurier etc. J'afronte les républicains, tant qu'ils sont en pays lontains »....

Tutto andava... benone, ma i Romani « *magnavano* » poco anche a Natale; e questo, per un romanesco, era il massimo dei guai! Per ciò i *Grandi Edili del popolo Romano* proclamavano: « Gli Aristocrati, i Realisti, gli Emissari dei tiranni, vegliano instancabili a cogliere ogni occasione per condurre *a fine le lor brame liberticide!* ». Peraltro era vero « che molte famiglie sono rimaste senza pane. Alcuni monopolisti lo comprano in gran quantità e lo rivendono subito al doppio del prezzo, o lo biscottano, o, secondo il sentimento di alcuni, lo gettano a fiume. Nè ciò faccia meraviglia; giacchè si sa che queste sorde manovre, onde far nascere una controrivoluzione, sono già state tentate a Parigi ». Ma in somma, il popolo « *se grattava* », la qual cosa poteva magari esser libera e patriottica, ma non sopportabile da romani...

SATIRA DELLA GUARDIA CIVICA FEMMINILE.

— È forse un ordine del giorno?...
— No, è un invito per questa notte!

LA FRANCIA SPENNA L'AQUILA AUSTRIACA, ASSISTITA DAL LEONE DI S. MARCO.

Peraltro, qualche fervente patriota riusciva a pensare all'Ideale. « *Lorenzo Milanesi al cittadino Ministro di Giustizia e di Polizia* » protestava, ad esempio, per l'uso che i poliziotti ancora facevano, arrestando uno, della vecchia e monarchica ingiunzione. « *ferma la Corte* » equivalente al nostro « *in nome della Legge* ». Il generoso repubblicano consigliava di dire: « *Ferma la Polizia* ». C'era una gran confusione. Mentre E. Q. Visconti, da archeologo commosso nel nome di Roma e nei ricordi dell'antica Repubblica, si esaltava, i musei della città venivano vuotati; mentre il gen. Lasagni proclamava alla guardia: « Non mi cade neppur in pensiero che gli onesti cittadini ricusino di prestarsi ad un servizio così sacro », il numero enorme di riformati consigliava di mettere a questi una tassa; mentre i proclami finivano con l'augurio: « Salute Republicana! » e i Romani s'appellavano « cittadini! », veniva « proibito d'inveire e d'insultarsi scambievolmente per opinioni politiche » e si avvertiva che « trovandosi più di quattro persone unite, si reputerà complotto e sarà come tale punito ». Lo stesso giornale ufficiale commentava: dai proclami « fin qui riportati, traspariscono, è vero, dei lampi di libertà, ma nelle espressioni che vi si incontrano, nulla v'ha di determinato e di preciso ». Pasquino, « *vox populi* » se non « *vox dei* », a Marforio che gli aveva chiesto: « *E' vero che i francesi son tutti ladri?* », rispondeva: « *Tutti no, ma buona-parte* »; mentre altra volta, al medesimo che aveva domandato: « *Che tempo fa Pasquino?* », aveva detto: « *Tempo da Ladri!* ». Il senso della rivoluzione aveva più o meno posseduto i Romani, ma *il sistema* francese non piaceva ai cittadini di Roma, che

CARICATURA DELLA GUARDIA CIVICA.
UN ESERCIZIO PENETRANTE.

gala, con vesti e cappe rosse, e le gualdrappe dei cavalli pur esse rosse, vennero in Vaticano ad ascoltare il mottetto del Palestrina: « *hic est beatissimus discipulus* ». Ma già si stava per spiegare di nuovo l'S. P. Q. R., col « *Soli Preti Qui Regneno* » del Belli. Le riforme di Pio VII avevano composto la *Camera Capitolina* con il *Priore dei Caporioni* e i tre *Conservatori*. In fatto di libertà non si scialava! Per giunta, tornando, il papa stesso, con edificante probità non aveva voluto riconoscere le cedole del Pontificio Banco S. Spirito e del Pontificio Monte di Pietà!.. E i patrizi non avevano voluto venderle al quindici per cento, sicuri che il papa sarebbe tornato e che quelli avrebbero avuto circolazione nuovamente!....

Nel 1829 Pasquino fu guardato notte e giorno da una sentinella, perchè si temeva che dicesse chi sa quali terribili verità, per la morte di Leone

1870. GERMANIA E FRANCIA.
(Don Pirlone).

sanno subito riconoscere, « *chi vva ppe mmicchi* »: chi cerca i grulli da spennare. E l'S. P. Q. R. dell'arma di Roma, significava: *Rosico Questi Pochi Stracci*; mentre lo scherzo di Arnaldo Vassallo al Congresso Repubblicano, valeva anche per quel tempo: *Sono Pochini Questi Repubblicani*.

Così la Repubblica finì; ma solo nel 1815 il papa potette veramente in pace celebrare ancora, nella Cappella Palatina, la festa di Natale. Nel 1808 era chiuso in Quirinale, e per questo fece il panegirico natalizio Mons. Giuseppe de Ligne, che era francese! Nel 1814 « non essendo peranco le cose ripristinate secondo l'antico ordine » il discorso del *beatissimo* fu pronunciato da Mons. Bonomi, cappellano di Pio VII... Tornate le cose in pace, l'arazzo del presepe tornò di nuovo all'altare della Palatina; la coltre d'argento coprì il Trono, e i cardinali, con la coorte dei famigli in livrea di

FOTOGRAFIA DELL'ULTIMA BENEDIZIONE NATALIZIA DI PIO IX DALLA BASILICA DI S. PIETRO. (Collez. dell'Aut.).

XII! Non ci fu timore che venisse buttato a fiume, come voleva fare Adriano VI, perchè lo proteggeva il Bernini; ma la passò trista. Nel Natale 1830, le cospirazioni romane non lasciavano tranquilli i preti. Era morto a Novembre Pio VIII e i liberali godevano alquanta libertà. Un giorno, Francesco Bonaparte, figlio del re d'Olanda, con suo fratello, alcuni côrsi e alcuni liberali, corse per Roma gridando « *Italia e Libertà* ». Nel 1831 Gregorio XVI aveva perduto terreno, e i liberali ne erano felici; sì chè trascorsero delle feste natalizie molto anticattoliche finchè non vennero gli austriaci. I sudditi del « Re d'Astra » e i loro fratelli tedeschi, son detti *froci e frocioni* a Roma, perchè dalle grosse froge: perchè, cioè, sono brutali mangioni e spalancano gran froge nell'affannarsi a ingozzare. Siccome, poi, costoro hanno sovente un vizio turpe ed infame, che presso gli italiani ha carattere eminentemente nazionale tedesco, non i soli alemanni son *froci*, ma anche quelli d'ogni nazionalità, che patiscono di tal debolezza.....

Nel 1847 Pio IX e Ciceruacchio erano mescolati dagli applausi. L'inno di Pio era cantato a

teatro e in chiesa, nelle taverne come in piazza; ognuno portava al collo la medaglia di Pio IX, ognuno aveva, a casa, il suo ritratto. Così tutti i giornali lo riproducevano, tutti i negozi lo vendevano. Alla fiera della Befana, nella Piazza S. Eustacchio, si vendevano più Pii Noni, che Bambini Gesù...

Nel Natale dell'anno seguente, Pio IX era fuggito a Gaeta un mese prima, e la frantumazione di quelle migliaia e migliaia di statue, di pupazzi, di disegni, ancora durava; e come si trovava un busto veniva fatta gran festa, e se si scopriva un indumento pretesco, lo si legava alla coda dei cani... Proprio nei tre giorni di Natale, venne convocata per la prima volta una *Costituente* dello Stato Romano, adunato, disse Carlo Armellini, « sotto gli auspici di queste due santissime parole: Italia e Popolo ». Mazzini — quasi in sostituzione del discorso natalizio del Pontefice — disse in Assemblea: « Roma, la santa: l'eterna Roma ha parlato, e la sua parola è la prima di un'Era: della terza Era Italiana... Noi diciamo al principe che fugge, quando la patria che diceva sua, risorge bella e raggiante d'un pensiero di vita nuova e d'amore: « *Tu non sei degno di vivere sulla nostra terra* ». Noi diciamo al sacerdote che minaccia anatemi, la parola dei Vescovi delle Gallie: « *Tu venivi a scomunicare e partirai scomunicato* ». La Religione, tradita dal suo ministro, sta in noi, chiesa eterna di credenti nel sagrificio, nell'amore e nel progresso comune. Sfumino i fantasmi davanti alla luce del vero. Qui non regnano che Dio e Popolo; Dio è interprete progressivo della sua legge. Roma è la fede. Noi possiamo scrivere sulle nostre bandiere, come ai tempi di Gregorio III: « Ecclesia Sancta Dei et Respublica Romanorum »... E il popolo cantava « *Dell'Italia sulla terra, non più papa, non più re* ».

Mentre i rivoluzionari distruggevano tante cose, nel 1848, e tra altro bruciavano, per ordine di Ciceruacchio, tutte le carrozze del Papa e dei Cardinali, l'Armellini ne volle salvare una per farne dono al Presepe dell'Aracoeli, il cui Bambino, da secoli, vien portato ai fanciulli malati, per benedizione augurale. Durante la Repubblica, quindi, « *li frati dell'Ariceli* » girarono nella più sontuosa carrozza del Papa, finchè, tornato Pio IX, si ebbero una ramanzina, e al Bambino Gesù fu ritolta la dorata berlina di gala.

Nel Natale 1849, quando venne il Generale Baraguay d'Hilliers, Pasquino domandò:

> Chi dice che li guai sò terminati,
> Chi dice che li guai sò cominciati.
> *Dites-donc*, sor Para-guai che qui venite,
> Li guai li cominciate o li fenite?

I Francesi erano entrati in città tra i fischi del popolo e le grida « *Morte a Pio IX e al Cardinale Oudinot!* ». Un prete che aveva osato applaudirli, fu « *lì per lì ucciso e sventrato* ». Per questo, evidentemente « *li guai* » cominciavano allora; e non dovevano finire presto! Le vicende politiche, ancora altri Natali distratti, affatto quieti e beati, spesso angosciati, doveva provocare a Roma, prima che quello del 1870 venisse santificato come una vera festa. Nel 1853, il Natale fu a dirittura abolito « *per timore di scandali* », s'intende, politici.

Nel 1870 l'*S. P. Q. R.* fu finalmente spiegato: « *Sanctus Pater Quondam Rex* ». Oggi, il vecchio Mago dice a Trilussa:

> « Doppo tant'anni, l'Aquila romana,
> Che stava chiusa in fonno d'una tana,
> Fra l'oche che cascavano dar sonno,
> Libberata dar popolo, risòrte,
> Spalanca l'ale, vola, e dice ar monno:
> L'Italia sarà granne e sarà forte
> A dispetto de quelli che nun vonno! »

Ma neppur questo, al romanesco basta; sì ch'egli « *strilla* »:

> « Granne e forte! Benissimo!
> Però pè fà piacere
> A quarche bon amico forastiere,
> Ce manca una parola... e tu la sai...
> Er mago, ch'era un omo intelliggente,
> Magnò la foja, ripijò la penna,
> E scrisse: — *Strafottente*.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA.

SUA SANTITÀ GUGLIELMO I RE DI PRUSSIA.
(Don Pirlone).

IL CASTELLO DI AVIO.

SE fino agli ultimi anni del secolo XVIII la diocesi veronese continuò ad estendere la propria giurisdizione anche sulle parocchie settentrionali di Avio, Pilcante, Brentonico, Prada e Cornè, le pavide preoccupazioni di Giuseppe II imperatore riuscirono ad ottenere dalla condiscendenza di papa Pio VI che quelle pievi fossero nel 1785 aggregate al vescovado trentino, affinchè la suddivisione ecclesiastica dovesse coincidere coi confini politici della Repubblica Veneta.

Ma per chi risale a ritroso il corso dell'Adige e, abbandonata la pianura ove domina la magnifica città e superate le vitifere colline della Valpolicella, si insinua oltre alla Chiusa di Rivoli fra le due giogaie di monti che si stringono da presso alle sponde del fiume — gli estremi paeselli del Veronese tanto spontaneamente sembrano allacciarsi ai primi villaggi della valle Lagarina quanto conformi ne sono la natura e la vita, il cielo ed il clima, i costumi e la favella, l'aspetto esteriore e le manifestazioni dell'arte.

E quando, al primo schiudersi del paesaggio, scaglionata ai piedi del Baldo e superba ancora delle ferrigne sue mura, la rocca di Avio appare d'un tratto alla vista, il pensiero riannoda troppo agevoli confronti colle fortezze scaligere più belle, dalla cerchia a monte di Verona alle castella di Soave e di Marostica.

Del paese di Avio è memoria nell'alto medioevo, a proposito di un placito famoso tenuto nell'845 dall'imperatore Lotario. Ma quando il 27 giugno 1218 Abriano Castelbarco, dichiarando maggiorenni i due figli Azzone ed Aldrighetto, assegna loro fra

IL CASTELLO DI SABBIONARA DI AVIO.

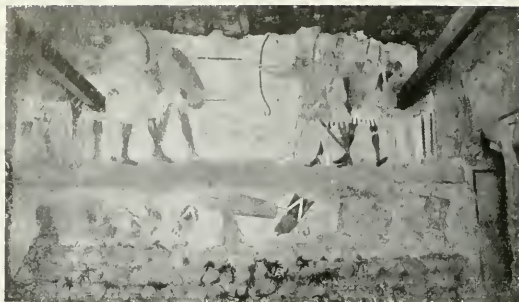
altri feudi anche la signoria di quella rocca, la storia del castello è già fissata per due secoli.

La schiatta Castrobarcense, da pochi decenni emersa fra le irrequiete dinastie del principato di Trento attraverso spregiudicate avventure e scandali clamorosi, si avviava allora alla graduale conquista dell'intera valle Lagarina: finchè Guglielmo il grande, figlio di Azzone, imponeva la fama del suo nome oltre gli angusti confini delle sue terre. E Trento, cui egli edificava una delle navate del duomo, lo intitolava « *cultore di pietà, padre di generosità, fonte di nobiltà* »; e Verona, dove egli — in pieno accordo coi signori della Scala — aveva esercitata più volte la podestarìa e largamente aveva contribuito alla erezione delle chiese di S. Fermo e di S. Anastasia, ne impostava l'effigie sull'arco trionfale del tempio francescano e ne affidava perenne il ricordo ad uno dei tipici suoi mausolei di fianco al convento dei Predicatori; e Dante Alighieri, esule alla corte Scaligera, dicesi non disdegnasse l'ospitalità del fiero dinasta, allora quando, peregrinando per la valle di Lagaro, visitò

« la rovina che nel fianco
di qua da Trento l'Adice percosse ».

Che se non manca chi pretende additare la rocca di Avio come ostello fortunato del grande nostro Padre, quel maniere fu in realtà quinci innanzi più volte residenza di re e di imperatori.

IL MASCHIO DEL CASTELLO DI AVIO.

Nella divisione delle terre Castrobarcensi avvenuta nel 1320, alla morte di Guglielmo, il feudo di Avio passò all'omonimo suo pronipote, marito di Tomasina Gonzaga e capostipite di quel ramo della famiglia che si disse per l'appunto di Avio-Brentonico. Delle sue gesta, inaugurate col truce concorso alla elevazione dei Gonzaga e colla spedizione di Treviso in aiuto di Cangrande —

GLI AFFRESCHI DI AVIO — LANCERI ED ARCERI.

« .... que' da Castelbarco certamente
venne nell'oste, quel baron possente,
con l'armi e con cavalli adornamente
per lo signor seguire » —

delle sue imprese, non tutte fortunate, parlano volentieri i cronisti ed i verseggiatori del tempo. Ma due piccanti aneddoti ci raccouta in particolare di lui Franco Sacchetti: « *Nelle contrade di Trento fu già un signore, chiamato messer Guglielmo da Castelbarco, il quale, avendo seco uno a provvisione ch'avea nome Bonifazio da Pontriemoli, essendo un venerdì costui a tavola col signore e con altra sua brigata, essendo recati su maccheroni e messi su per gli taglieri innanzi a ciascheduno, essendo venuto il corso al signore e veggendo il detto Bonifazio mangiare li maccheroni col pane — ed era carestia ne' detti paesi —, subito comandò a' suoi sergenti che 'l detto Bonifazio fusse preso: li quali mossi, subito il presono. Costui, maravigliandosi, dice:* « *Signor mio, che cagione vi muove a farmi* « *pigliare così furiosamente?* » *Dice il signore:* « *Tu 'l saprai bene. Dunque mangi tu il pane col* « *pane? e guardi d'affamare il mondo, che vedi* « *il caro esser sì grande? e credi che io sia un* « *matto e non me ne avvegga?* » *Bonifazio, udendo la cagione, credette il signore facesse per aver diletto, e quasi cominciò a sorridere. Disse il signore:* « *Tu ridi, ah? Io ti farò ben rider d'altro verso*

GLI AFFRESCHI DI AVIO — BATTAGLIA DI FANTI.

« *Menatelo là alla prigione e guardate non fug-* « *gisse* ». *Fu menato costui e messo nella prigione: ed ivi a pochi dì fu condannato in lire secento di bolognini per aver voluto turbare lo stato, nonchè di lui, di tutta la sua provincia e spezialmente per fame. Convenne che costui rimettesse ciò che mai avea acquistato con lui, e quello che egli avea a casa sua, e pagò i detti denari, gittandogli il si-* punto l'arma dei Castelbarco. La novella del Sacchetti finisce male: « *Poi ebbe quello che e' meritava... il feciono morire in prigione* ».

Guglielmo, dopo aver coperto a Bergamo l'ufficio di vicario a nome di Giovanni re di Boemia, al ritorno in Lamagna del figlio Carlo — nell'agosto 1333 — gli offerse grata ospitalità nel castello di Avio; e ancor una volta gliene spalancò

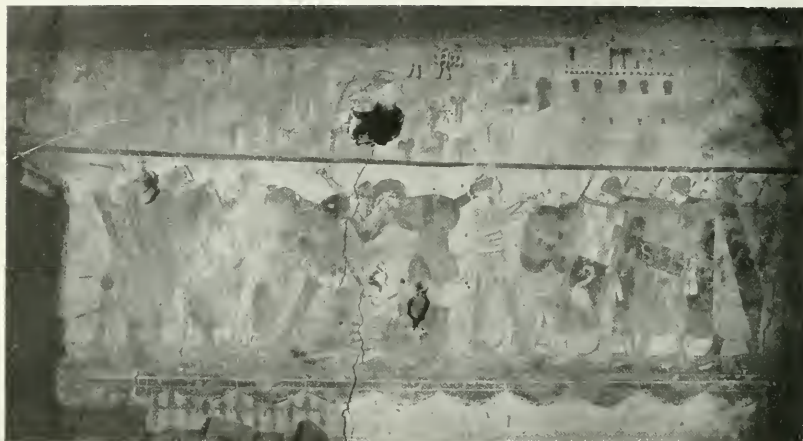
RITRATTO DI GUGLIELMO CASTELBARCO A S. FERMO DI VERONA.

gnore parole come grandissima grazia gli aveva fatta di non averli tolta la vita ». Come si vede la storiella è di assoluta attualità: e oltralpe potrebbero anche farne tesoro. « *Questo messer Guglielmo ancora* — continua il novelliere — *tolse ciò avea un suo famiglio e sottoposto, perchè avea fatto metter l'arme sua in una pietra da cammino, opponendo che l'aveano messa al fumo perchè l'affogasse* ». Curiosa coincidenza! Fra gli affreschi del castello di Avio una piccola veduta raffigura la rocca quale si trovava nel secolo XIV: e quivi, sull'alto di un camino si scorge effigiata per l'ap-

la porta nella primavera del 1347, quando, cinta ormai la corona imperiale in onta a Lodovico il Bavaro, Carlo IV tentava riprendere al costui figlio la contea del Tirolo. Il che non impedì che fosse per l'appunto Lodovico di Brandeburgo a rappattumare nel 1352 il Castrobarcense con quei figliuoli — Alberto, Aldrighetto, Francescoleone ed Azzone — che lo avevano cacciato da Avio e costretto ad esulare a Verona e che tramavano già contro di lui l'estrema rovina.

Quasi due secoli più tardi, un altro imperatore — fatale al paese nostro — Massimiliano d'Austria,

dimorava nell'autunno del 1509 fra le mura di Avio, caduto di fresco in mano delle genti cesaree: *Si avé uno aviso il re di Romani esser in val di Lagro a Avi, dove è venuta la raina* — Bianca Maria Sforza — *con assa' gente alemane, videlicet fantaria* ». Che se il soggiorno del fosco monarca nella rocca lagarina si ripetè a breve distanza ancor una fiata nel marzo 1516, le truppe venete non mancarono stavolta di prenderne vendetta: e sugli alloggi d'Absburgo passò il fuoco purificatore: « *Se* vertice del recinto. — Passa la desolazione per gli squarci delle muraglie, mentre l'abbraccio insidioso dell'edera tende agli archetti traforati ed alle merlature più eccelse, e sulle porte scoloriscono al sole del mezzogiorno il San Giorgio istoriato da pennello tedesco e gli ultimi stemmi di casa d'Austria.

Ma la gigantesca figura tutelare effigiata sulla fronte dell'edificio maggiore reca trapunti propositi di tenace resistenza sull'orlo della candida veste. E all'interno del maschio, fra mezzo alle intrecciate

GLI AFFRESCHI DI AVIO — PARETE ORIENTALE.

han portato valorosamente — scriveva di quei soldati il comandante degli stradiotti veneziani — *et maxime al combater lo castel de Avi, locho fortissimo per bataglia di man, preso non di meno et spogliato di vituarie et arso, excetto una torre a cui per la voracità della fiama che da tutte parte la circondava, ninno se li ha potuto acostarsi. Ben pensamo che chi vi era sia soffocato et cumsumpto* ».

Diruto e smantellato il castello di Avio è così giunto fino a noi. La nuova vicarìa dei Madruzzo e la tarda restaurazione dei Castelbarco d'altro ramo non avevano fatto che accumulare rovine.

Per la china del monte che prende le mosse da Sabbionara si inerpicano le cortine intercalate di orri, per culminare nel maschio che costituisce il decorazioni floreali, la drammatica scena della Crocifissione richiama più che mai i tipi della pittura giottesca quale ebbe a fiorire a Verona.

La chiesetta, dedicata alla Patrona del cielo, trovavasi del resto poco lungi di là. La Vergine, assisa in trono, rivolgeva mite lo sguardo all'offerente, che, genuflesso ai suoi piedi, a capo scoperto, stava leggendo sopra un libro. Tutt'intorno erano altre figurazioni trecentesche, effigi di santi e scene di tormenti: la flagellazione del Salvatore, il martirio di S. Sebastiano, la lapidazione di S. Stefano, il Battista — voce predicante al deserto —, gli evangelisti Marco e Giovanni, S. Simeone, S. Tomaso... Ora non ne rimangono che miserrime reliquie.

Tutta l'attenzione si concentra però sulla super-

SIGILLO DI AZZONE CASTELBARCO SIGNORE DI AVIO.

stite casupola che, a metà declive, corrisponde forse ad un vecchio corpo di guardia dei militi od alla residenza del loro duce.

Delle due stanzette che la compongono, la prima ha le pareti affrescate fino ad una certa altezza da una tappezzeria di finto vaio, mentre nella parte superiore sono simulate delle variopinte piastrelle, fra cui spiccano alcune gotiche iniziali di misteriosa significazione.

Il vano più interno non misura che pochi metri di lato: nelle pareti maggiori di levante e di sera si schiudono delle porte, una finestra riguarda a mezzodì. Il cortinaggio di pelliccia costituisce qui pure la zoccolatura dell'ambiente; le altre due fascie parietali — diverse fra loro in ampiezza — sono istoriate con soggetti derivati da battaglie o con esercitazioni militari.

Ai lati della finestra due coppie di lottatori tentano vicendevolmente di atterrarsi — in cospetto di un castelluccio poligonale, su cui risalta lo stemma dei Castelbarco. Più in alto S. Giorgio uccide a gran colpi di sciabola le teste velenose dell'idra; e due altri schermitori duellano colle spade, difendendosi il capo con piccole parme: nel mezzo, sopra una gruccia, posa un grosso uccello di rapina.

Nella parete di ponente ferve la mischia fra due agguerrite schiere di fanti, che alternano il maneggio della spada con quello della lancia; e si sferra superiormente lo scontro fra le truppe a cavallo dell'oste imaginaria: i numerosi stemmi ed imprese ripetuti sugli scudi, sui cimieri, sulle cotte e sui vessilli dei combattenti come sulle gualdrappe dei destrieri, sono tutti di invenzione.

Il combattimento a piedi riprende nella zona inferiore dei due lati successivi; ed in quello di tramontana si svolge — al di sopra — col valido sussidio di un nuovo manipolo di arcieri.

Ma la azione a piccole figure che occupa il timpano della parete di mattina, è ispirata più da presso alle belliche costumanze dei dinasti medesimi. Quivi, fra mezzo ad una fantastica landa, il castello di Sabbionara vi è rappresentato in tutti i suoi dettagli; ed un gruppo di soldati Castrobarcensi, recanti il bianco leone in campo vermiglio sui palvesi e sulle targhe, sui pennoni e sulle bandiere, difende a pie' fermo nell'aperta campagna colle lancie e colle balestre la rocca del signore contro l'avvicinarsi delle supposte schiere nemiche a piedi ed a cavallo.

Il complesso delle inverosimili figurazioni, goffe di una ingenuità tanto rozza, dove la forza esagerata dei movimenti sembra scattare da altrettante molle di automi mostruosi, vorrebbe richiamarci sulle labbra il sorriso. Ma chi pensi come quelle istorie siano da annoverarsi fra le tipiche manifestazioni della nuova corrente d'arte profana, quale andava allora diffondendosi insieme coi romanzi cavallereschi e coi trattati d' arme per le corti d'Italia; chi riconosca in quegli spaventosi soldatacci sbilenchi, crudamente dipinti a colori terrei e matti, i primi sforzi realistici della pittura volgare veronese al principiare del trecento; chi fra mezzo a quelle svariate esercitazioni di guerra si faccia a considerare la meticolosa scrupolosità onde l'artista seppe rendere gli strani vestiari e le complicate

GLI AFFRESCHI DI AVIO — LOTTA E SCHERMA.

armi del tempo, converrà facilmente che la pagina pittorica della modesta casupola di Sabbionara merita per più ragioni di essere rilevata e studiata.

Ai piedi della cinta del castello un'altra chiesetta, dedicata a S. Antonio abate, riconosce la propria origine dai dinasti Castrobarcensi. La mutilata e ridipinta teoria di apostoli è dovuta allo stesso maestro che eseguì gli affreschi inferiori nella cappella del castello, ed il sarcofago anepigrafico decorato di croci greche e di colonnine di pretto carattere veronese, fu destinato a sepoltura di qualche membro della potente prosapia, di cui ritorna lo stemma in pietra al di sopra della porta moderna.

Là dentro nell'estate del 1410 venne portato a seppellire Azzofrancesco di Giovanni Castelbarco, il penultimo signore effettivo del castello, abiatico del secondo Azzone. La vedova Agnese d'Arco, il figlio Ettore ed i cortigiani tutti aveano indossato a lutto uniformi vesti di verdebruno; e drappi neri, rossi, gialli e verdi avean servito per gli stendardi del funerale, per le coperte dei cavalli e per le fodere degli scudi: gran dovizia di ceri aveva accompagnato il cavaliere all'ultima dimora.

Apertosi il testamento, si trovò che, in caso di morte dell'unico rampollo, Azzofrancesco chiamava erede di tutti i suoi possedimenti la Repubblica Veneta.

Neppure un anno trascorse: ed Ettore morì. Il 23 giugno 1411 la Serenissima mandò a prender possesso dei nuovi domini, piantando sulla più eccelsa torre di Avio il vessillo di San Marco.

Non invano!

Giuseppe Gerola.

GLI AFFRESCHI DI AVIO — BATTAGLIA DAVANTI AL CASTELLO.

TIZIANO — AMOR SACRO E AMOR PROFANO. (Fot. Anderson).

CRONACHETTA ARTISTICA.

LE « DUE SORELLE » DEL MUSEO AL CASTELLO SFORZESCO.

Nel 1913 la signora Anna Fumagalli, in memoria del marito cav. Rodolfo Sessa, donava al Museo Civico di Milano al Castello Sforzesco un superbo quadro veneziano del cinquecento, che fu subito oggetto della più viva ammirazione da parte degli intenditori.

Il quadro rappresenta due giovani donne in signorile costume veneziano del secolo XVI. Una di esse, seduta e visibile sino alle ginocchia, sta rivolta quasi di fronte al riguardante; ella tien sollevato l'indice della mano destra rialzata press'a poco all'altezza del gomito, mentre l'altra giovane, vista quasi di profilo, alla sua manca, si curva verso di lei e appoggia il gomito sinistro ad un tavolo, intrecciando le dita della mano con le dita della sinistra della compagna. Col viso ella sfiora il viso di lei, e le appoggia lievemente la mano destra sulla spalla. Sul tavolo è deposto un frutto di cedro: nè in tutto il quadro appare altro accessorio.

La donna seduta è vestita d'un abito di color violaceo, dalle maniche molto ampie, dal busto breve e rigido, che lascia scoperti largamente il petto e le spalle, e un considerevole lembo di biancheria; l'abito della donna chinata è di foggia eguale e di colore giallo. Entrambe le giovani hanno carni luminose e calde, capelli rossi e sciolti dietro le spalle; quelli della donna seduta, di un colore più acceso di lucido rame, sono ornati da due file di perle.

Il fondo è di una tinta bruna, più cupa e calda a sinistra, più chiara e fredda a destra.

Il pittore ha certamente rappresentato in questo quadro due sorelle, poichè simili sono nelle due figure le caratteristiche fisiche, uguali i lineamenti fisionomici. Sono due magnifici tipi di florida e opulenta bellezza, dal volto nobilissimo, in cui brillano gli occhi grandi ed espressivi; il naso si disegna con una linea di perfezione greca, e la bocca, dal taglio stupendo, fiorisce del più ricco sangue.

E sorelle esse ci appaiono ancora per l'intima unione d'anime nell'imminenza d'un avvenimento che interessa entrambe allo stesso grado e agisce su di loro con eguale intensità. Esse hanno gli occhi fissi verso un medesimo punto, e le due mani dalle dita intrecciate esprimono mirabilmente la trepidazione comune e il reciproco sostentamento morale. La mano destra della donna seduta, dall'indice levato, le labbra semiaperte di entrambe, in relazione con la fissità dello sguardo, ci confermano che le sorelle hanno tutte le loro facoltà concentrate nell'attenzione.

La mossa piena di ansia delle due bellissime donne, i cui lineamenti sono sommamente espressivi, ma per nulla scomposti, il loro sguardo vivo e fisso nella direzione del riguardante, esercitano su questi un possente fascino suggestivo; e la fantasia insegue chi sa qual mistero d'amore.

* * *

Il quadro suggerisce un richiamo a quello celebre delle « Tre sorelle » di Palma il Vecchio che è alla Galleria di Dresda. Questo richiamo si basa su di una somiglianza nel tipo fisico delle giovani rappresentate, sulla identità della foggia dell'abito, su di una lontana analogia fra l'atteggiamento delle due sorelle del quadro di Milano e quello delle due sorelle che stanno a sinistra nel quadro del Palma. Ma subito le profonde differenze di concezione e di tecnica fra le due opere d'arte s'impongono all'osservatore.

Di fronte alla animazione drammatica, agli atteggiamenti significativi del quadro di Milano, abbiamo la posa fredda, il gesto puramente estetico, insignificante dal lato espressivo, del quadro di Dresda.

Dal punto di vista pittorico, il quadro del Castello si rivela un'opera assai più avanzata e più libera. Osserviamone le caratteristiche.

La composizione è insieme semplice e grandiosa, e corrisponde all'ampiezza e alla verità di tutte le particolarità stilistiche. La visione del vero non potrebbe essere più larga e più possente; nè vi è dettaglio che non abbia un'importanza e un significato pittorico assoluto.

Il chiaroscuro è inteso per grandi masse con meravigliosa sicurezza e intensità; il colore, ad un tempo robusto e finissimo, si svolge su di una gamma generale grigio dorata. Sullo stupendo accordo di giallo e di violetto, vibra la luminosità calda delle carni, delle guance e delle labbra porporine, e fiammeggia il rosso dei capelli che costituisce la nota più squillante del quadro.

Le ombre sono trasparentissime, i rapporti di valore e di tono fra le carni e le biancherie, fra le biancherie e le stoffe sono di una delicatezza estrema, guastata solo in qualche punto da restauri che purtroppo infestano qua e là anche le carni. Le luci sono calde, le mezze tinte argentee, i passaggi freschissimi, rivelanti una sensibilità pittorica straordinaria. I contorni delle forme, resi morbidissimi, sfumano in uno stupendo effetto d'aria e di luce. L'impasto è ricco e solido, la pennellata larga, robusta, di una elasticità mirabile.

In presenza di una maniera così grandiosa e così naturale, di tanto movimento drammatico unito a tanta bellezza formale, fatta di grandezza e di dignità che ricordano i greci, di una sapienza pittorica che raggiungendo la più grande larghezza combinata con la più grande energia, rappresenta l'ultimo gradino di una scala alla cui cima non è dato di pervenire che ai massimi tra i pittori, mi pare che un uome solo si possa degnamente pronunziare: Tiziano.

TIZIANO — PARTICOLARE DEL QUADRO: VENERE CHE BENDA AMORE. (Fot. Anderson).

* * *

L'influenza del Palma sullo stile di Tiziano fu notevolissima intorno al 1520: nell' « Amor sacro e Amor profano » abbiamo un capolavoro tipico d'un tale stile. In esso troviamo traccia della maniera palmesca nei tipi, nelle forme, nel costume, nell'esecuzione; ma Tiziano vi trionfa colla sua ampiezza, colla sua nobiltà superiore, colla sua energia contenuta, col suo interesse drammatico.

Il rapporto fra le due donne del quadro della Galleria Borghese — spiegato nel modo più soddisfacente da Lionello Venturi nel suo bel libro su « Giorgione e il Giorgionesimo » — ci fa scoprire di per sè un'analogia ben più intima fra l' « Amor

LE DUE SORELLE

sacro e l'Amor profano » e le « Due sorelle » del Castello Sforzesco, che non sia quella pure apparentemente maggiore nella sua esteriorità, esistente fra quest'ultimo e il quadro della Galleria di Dresda.

Non v'è dubbio che il quadro di Milano appartiene ad un'epoca assai posteriore a quella in cui fu dipinto l' « Amor sacro e l'Amor profano » — ad un'epoca nella quale l'impulso palmesco era stato da Tiziano da gran tempo superato. Le caratteristiche pittoriche riscontrate nelle « Due sorelle » sono proprie del periodo più avanzato della produzione tizianesca, — che è probabilmente quello in cui fu dipinta l' « Educazione dell'Amore » della Galleria Borghese. Noto incidentalmente che il quadro di Milano è dipinto sulla tela grossa e fitta usata da Tiziano negli ultimi tempi.

Certo non abbiamo altro esempio di un ritorno a uno spunto palmesco nell'ultima produzione di Tiziano; pure la potente trasformazione di esso, la grande libertà di esecuzione, tutte le caratteristiche tecniche, non permettono di assegnare al quadro un'epoca anteriore; nè d'altronde mi pare possibile, per il valore assoluto dell'opera e pel profondo spirito tizianesco che la anima, avanzare la proposta di un'altra attribuzione.

ACHILLE LOCATELLI MILESI.

PALMA IL VECCHIO - LE TRE SORELLE. (Fot. Hanfstaengl).

UN NUOVO PALAZZO DELLA BANCA D'ITALIA.

E' sorto recentemente a Bergamo ed è opera bella dell'architetto Marcello Piacentini. Dovendo essere quest'edificio collegato con altri non ancora costrutti costituenti una sistemazione generale della Piazza detta della Fiera, venne progettato e svolto con un carattere stilistico quattrocentesco conformemente al tipo architettonico adottato dallo stesso architetto Piacentini vincitore del concorso per la sistemazione generale riguardante la costruzione dei nuovi edifici.

E' decorato in pietra viva conglomeratica con alcune parti a vivo colore ottenute con l'adozione di vivide maioliche delle fornaci fiorentine di Galileo Chini. Quattro allegoriche disposte sopra le colonne dell'ingresso simboleggiano l'agricoltura, il risparmio, il commercio e l'industria; altre puramente ornamentali decorano le alte finestre trifore e parte del fregio nella trabeazione.

L'insieme del palazzo è risultato nobilmente armonico non ostante il vincolo panoramico che per non intercettare le visuali dell'alta città di Bergamo impose un'altezza all'edificio alquanto ridotta in rapporto alle dimensioni planimetriche. Il carattere è quattrocentesco, ma non è spiccatamente e volutamente regionale: ha elementi del rinascimento lombardo e toscano ed ha insieme

MARCELLO PIACENTINI — NUOVO PALAZZO DELLA BANCA D'ITALIA IN BERGAMO. VEDUTA PROSPETTICA.
(Fot. Amati).

MARCELLO PIACENTINI — NUOVO PALAZZO DELLA BANCA D'ITALIA IN BERGAMO. SALONE DEL PUBBLICO
(Fot. Amati).

un'impronta di risultato moderno sopratutto nella distribuzione delle parti che mostra visibile la trasformazione di una visione d'arte antica sentita attraverso il senso, il gusto, l'esigenza d'oggi e insieme mantiene e svolge quanto d'attraente e di bello nelle sagome nelle cornici nelle finezze ornamentali il Rinascimento ha tramandato fino ai nostri tempi.

Completa bene l'accostamento all'arte quattrocentesca l'uso del ferro battuto adottato nelle inferriate e nei cancelli d'ingresso severi e massicci e lavorato con larghezza e solida fattura non indegna dei nobili esempi dell'antico ferro battuto italiano.

L'interno pure animato dallo spirito dell'arte quattrocentesca ha belle note di fine e delicata armonia nell'uso delle tinte, nei fregi ornamentali, nelle colonne marmoree lucide e venate. Ed ottimo per risultato coloristico va ricordato il portico d'ingresso decorato sulle pareti di alte fascie di ceramiche policrome e ornato nella volta, abilmente divisa ed efficacemente dipinta, da emblemi e motivi ornamentali studiati ed eseguiti dal pittore Taragni con nitido senso di gustosa modernità. L. A.

IN MEMORIA DELL'ARCHITETTO BRENTANO.

La mattima dell'8 novembre, nel Duomo di Milano, fu scoperto il ricordo marmoreo dedicato alla

(Fot. Bozzetti).

memoria dell'architetto Giuseppe Brentano, già vincitore nel 1888 del concorso internazionale per la nuova facciata del Duomo, e morto giovanissimo nell'inverno dell'anno successivo.

Il ricordo fu promosso per sottoscrizione da parecchi suoi antichi compagni in quella gara mondiale. Essi ebbero il felice pensiero di far riprodurre a bassorilievo il progetto del Brentano, disponendolo come le antiche lastre marmoree che l'Amministrazione del Duomo soleva collocare all'esterno delle case che possedeva in Milano. In queste la Madonna avvolgeva col proprio manto in atto di protezione l'antica facciata di S. Maria Maggiore preesistente al Duomo. Al posto di questa lo scultore Achille Alberti, autore del ricordo, ha adunque rappresentato la facciata progettata dall'architetto Brentano. Diamo la riproduzione di questo pregevole lavoro che fu collocato nella parete della nave minore estrema di destra, nella quinta campata, dove peraltro e purtroppo è poco visibile, non solo per la mancanza di luce radente, indispensabile ad un bassorilievo, ma anzitutto per la penombra di quel tratto di parete. Scarsa in generale è la luce nel Duomo di Milano; però nell'estrema navata di sinistra, vicino alla meridiana, avrebbe ricevuto buona illuminazione dalla vicina porta minore della fronte. G. C.

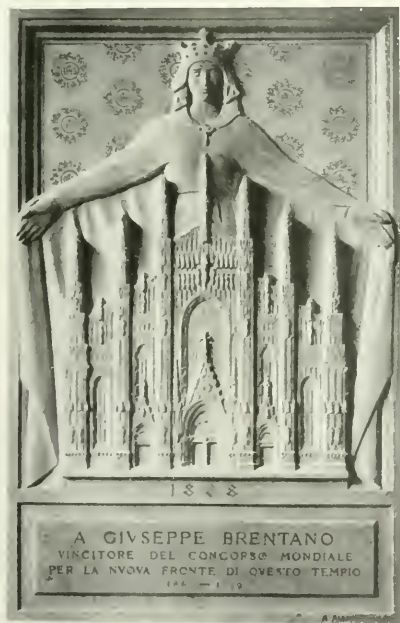
NECROLOGIO.

Alfredo d'Andrade. — È morto recentemente a Genova, a 76 anni, questo architetto-pittore che fu una delle più belle tempre di artisti di questi ultimi tempi in Italia e perchè profondamente coscienzioso e perchè fervidamente fecondo nel suo ininterrotto lavoro di studio appassionato ai nostri antichi avanzi di bellezza.

Di famiglia portoghese, venuto in Italia verso il 1860, fu pittore del gruppo di artisti ribelli alle tendenze accademiche a Roma prima e a Firenze e in fine a Genova. I suoi studi d'arte gli resero amici i migliori pittori d'allora che nell'insieme di tante mediocrità dominanti sapevano esprimere in nuove forme e nuove aspirazioni le tendenze arditamente innovatrici del loro spirito.

Ma l'opera sua di pittore si trasformò o meglio si completò poi con l'opera di architetto e di archeologo.

Chi vide ed ammirò in una sala della bella Mostra d'architettura all'Esposizione di Milano del 1906, prima che l'incendio distruggesse molti di questi suoi studi, la mole di questo suo appassionato lavoro di analisi delle opere d'arte e d'architettura antica sopratutto piemontese e portoghese e in modo speciale del Medioevo e del Rinascimento, non potè non rimanere sorpreso come dinanzi ad una raccolta infinita di elementi pregevoli, interessanti, talvolta preziosi.

Appariva egli in quella vastissima raccolta come pittore e come architetto, accoppiando acquarelli e studi ad olio di esterni di castelli medioevali o di

ALFREDO D'ANDRADE.

sale baronali quattrocentesche, insieme a schizzi di minuti particolari decorativi: serrature, chiavi, bandelle, cardini.

In tal modo la sua attività si poteva considerare sotto due aspetti: lo studio minuzioso e sottile più d'archeologo forse che di architetto di tutte le costruzioni guerresche e dei castelli del Canavese, di Val di Susa e di Val d'Aosta; le reminiscenze e i frammenti decorativi di fregi e particolari raccolti nelle sue peregrinazioni artistiche d'Italia. Il primo studio lo aveva condotto alla creazione del bellissimo Castello e Borgo Medioevale in Torino: il secondo gli aveva radunato una quantità innumerevole, magnifico materiale di studio, di elementi ornamentali relativi a costumi, tipi, vesti, mobili, lavori in ferro ed in legno, vetrate, vasi, maioliche.

Mostrava in quella raccolta una visione completa della vita italiana antica, dagli albori al più bel quattrocento, con gli studi sui castelli di *Fénis* (da lui acquistato e donato allo Stato), di *Chambave*, di *Nus*, di *Ussel*, di *Issogne*; esponeva la sala baronale del *Castello della Manta* a Saluzzo, bruna e suggestiva nella fila severa dei cavalieri armati che la cingono; raggruppava con amorosa cura vividi fregi decorativi di Parma, di Orvieto, di Arezzo, di Genova; presentava schizzati con mano sapiente, portali, finestre, botteghe di Ferrara e dell'Umbria.

Ed il suo scrupolo di architetto e di archeologo si rivelava nella nitida precisione del disegno, trattato con esattezza mirabile, senza inutili lenocini di forme e di aggraziamenti tendenti solitamente più che ad abbellire il disegno a svisarne la precisa espressività.

Come architetto era degnissimo Sopraintendente ai Monumenti di Liguria e di Piemonte e da lui furono studiati e compiti, fra moltissimi altri, i due bellissimi restauri del Priorato di S. Orso ad Aosta e del Palazzo di S. Giorgio a Genova.

A memoria di lui, così artista di pensiero e di animo, è da sperare gli amici e ammiratori vorranno, anche ad onore degli studi d'arte antica in Italia, rendere pubbliche in un'opera degna la sua attività prodigiosa e la conoscenza che egli ebbe del nostro passato, dopo averlo tanto amato e vissuto.

LUIGI ANGELINI.

Vol. XLIII N. 254

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA SCIENZE VARIETÀ

FEBBRAIO 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

aggrappati ad
babilità di app
Da più d'un
"iamolo per an

A. A. ALCIATI: RITRATTO DI SIGNORA (PASTELLO).

(Fot. Alfieri e Lacroix).

EMPORIUM

Vol. XLIII — FEBBRAIO 1916 — N. 254

ARTISTI CONTEMPORANEI: ANTONIO AMBROGIO ALCIATI.

i tutta la giovane scuola lombarda attuale Ambrogio Alciati è fra i pochi sopravvissuti. Quasi tutti i coetanei suoi, o sono già affogati nel mare della mediocrità o stanno malamente aggrappati ad una tavola di salvezza con poca probabilità di approdare a riva.

Da più d'un quarto di secolo l'arte milanese — diciamolo per amore di verità anche se questa può urtare la suscettibilità di qualche artista che ancora ne rappresenta la tradizione — è in continua decadenza. Il periodo glorioso dei Grandi, dei Cremona, dei Faruffini e dei Ranzoni, si è andato diluendo attraverso l'arte dei « piccoli maestri » e tutta la produzione che oggi si riallaccia alla tradizione denota un instabile tentennamento il quale, cercando di mantenerne vitale la continuazione, ripete i vecchi motivi con una forma d'arte tecnicamente abile, ma di un'abilità puramente formale.

I giovani che hanno voluto crearsi una personalità, hanno rivolto i loro ideali ad una ricerca d'arte estranea ai formalismi di trent'anni fa o hanno preferito cercarla attraverso la produzione d'oltralpe.

ANTONIO AMBROGIO ALCIATI.
(Fot. Napoli).

Ambrogio Alciati però, pur osservando egli il movimento d'arte straniero e pur subendone qualche volta il contatto, si può dire artista personale. Pochi artisti italiani raggiunsero la fama di questo elegante ritrattista ad una età che in arte si può dire relativamente giovane. Nelle esposizioni è ugualmente cercato dal pubblico e dagli artisti; e ogni mostra segna per lui un successo: o per lo meno intorno alla sua opera esposta si discute sempre e molto, il che equivale in arte ad un successo. Tutta la sua produzione, materiata di una sensibilità raffinata, conserva l'immediatezza del primo impeto e tutti i rapporti, in un suo quadro, sono mantenuti nel ritmo costante di una tonalità armoniosa. La visione di quello che vuol riprodurre gli si affaccia alla mente con prontezza, il tocco è sempre istantaneo e di ogni figura umana sa creare un tipo. L'immagine psichica e la visione fisica di tutte le esteriorità del corpo umano sa abbracciarle da domatore e i colori della sua tavolozza si svolgono nel cromatismo di una sensibilità individuale.

Nei suoi ritratti, le figure, pur essendo disegnate con tocchi nervosi, hanno sempre il corpo in perfetto equilibrio fisico; i valori psi-

chici delle sue immagini sono costantemente avvolti in una atmosfera di tenerezza.

Da buon romantico sentimentale, vede soltanto il lato giocondo della vita. Nelle sue creazioni, perchè di ogni ritratto egli fa una creazione personale, i corpi, anche quando si abbandonano nel loro languore, non sono mai stanchi, non respirano mai affannosamente; gli atteggiamenti morbidi delle bocche, le movenze impercettibili degli occhi e tutte le sfumature dei volti sono sempre sereni, nostalgici, calmi. Alciati lo si potrebbe classificare uno psicologo idealista.

Dipingendo parla un linguaggio chiaro e armonioso, e del colore è un lirico. E da lirico lo esprime con ritmo giocondo in tutta la sua musicalità sentimentale.

* * *

La vivacità nervosa e l'eleganza raffinata dei suoi quadri non corrispondono alla immagine fisica dell'autore. L'osservatore superficiale della produzione dell'Alciati s'immaginerebbe di vedere in lui un uomo magari alto, asciutto, osseo, una figura spavalda dall'aria conquistatrice: invece nulla di tutto questo. Il suo ritratto è molto più semplice: piccolo e tarchiato, ha l'eleganza di una scultura sommaria e riassuntiva del duecento. Due gambe esili sostengono un corpo ampio sul quale spicca la bella testa incorniciata da una capigliatura scarsa e incolta e da una piccola barba che gli allunga di qualche centimetro il viso largo e aperto; gli occhi azzurri, lo sguardo sereno e calmo e la bocca continuamente atteggiata al sorriso bonario sono le caratteristiche della sua anima romantica, tranquilla e felice.

A. A. ALCIATI: RITRATTO DELLO SCULTORE PRASSITELE BARZAGHI.

Nato l'ottobre del 1879 a Vercelli, da modesti genitori — il papà suo dipingeva e verniciava gli

ex-voto —, in età giovanissima perdette il padre; rimanendo così unico conforto alla madre e alla sorella che, con gioia commovente, seguono ora i continui successi del loro « artista », condividendo le gioie di una notorietà meritatissima.

Non fu un fanciullo prodigioso. Ricoverato dalla madre nell'ospizio dei poveri della città, sino a quindici anni, epoca del suo ingresso alla scuola di Belle Arti di Vercelli, imbiancava e decorava stanze a un soldo al giorno, sognando in compenso le grandi composizioni. Ma a diciotto anni si ebbe dal municipio della città nativa una borsa di studio, premio che condusse l'Alciati nella metropoli lombarda, dove dal 1897 al 1901 studiò all'Accademia di Milano, formandosi alla scuola di Cesare Tallone. Uscì con pochi mezzi di sussistenza, ma in compenso con la padronanza sicura di sè e con la speranza di un avvenire incontestato.

A Milano non mancarono all'Alciati le circostanze e le occasioni per poter valorizzare le proprie doti. Nell'anno della morte di Giuseppe Verdi, l'Accademia di Brera bandiva il concorso Girotti sul tema: *Una scena della vita del grande musicista;* e il giovane pittore, coll'entusiasmo di chi è sicuro dei proprii mezzi, prendeva parte al concorso con un quadro all'acquerello che svolgeva il tema: *Giuseppe Verdi nel 1840 compone l'opera « Un giorno di regno »*. Dalla giuria veniva classificato primo.

A. A. ALCIATI: RITRATTO DEL SIG. RUGGERO DOLFUS.

Il motivo del quadro è un episodio noto.

L'anno 1840 segna una data triste nella vita del grande Maestro: l'opera cadeva alla Scala di Milano e nello stesso anno gli morivano la prima moglie e il figlio. Verdi nel quadro dell'Alciati è rappresentato curvo sulla compagna inerte, mentre con occhio triste osserva la morente e la spinetta,

diventata in quel momento uno strumento di musica tragica.

Quadro romantico, di quel romanticismo caro ai giovani, ma che mise in evidenza le eccellenti qualità del pittore vercellese. Questo quadro, con *I naufraghi* e *La vedova* — acquistato dal municipio di Vercelli —, sono le poche opere dove l'espressione consuetudinariamente gaia dell'Alciati e il suo sorridente ottimismo cedono il posto ad una espressione angosciosa e triste della vita. Anzi, tutta la coreografia romantica di questo pittore, e un po' tutta la sua espressione pittorica decorativa, è improntata a sentimento patetico. I protagonisti dei suoi quadri e le sue eroine, prese da una mitologia borghese e romantica, si muovono in un'atmosfera molle, voluttuosa, elegante, sentimentale.

Lo *Spasimo* mandato a Venezia nel 1907 e *La pace perduta*, anche questo esposto nella biennale veneziana del 1914, vale a dire uno degli ultimi quadri dell'Alciati, caratterizzano questa mollezza elegante. In *La pace perduta* — come nel precedente — i protagonisti sono due, o meglio tre: un uomo, una giovane donna e la luna; chi dei due abbia perduto la pace non si sa, forse tutt'e due e forse nessuno o forse tutti e tre, ma la scena è estremamente patetica: la figura di un

A. A. ALCIATI: RITRATTO DELLA SIGNORINA PIROTTA (PASTELLO).

uomo avvolta nella pallida luce lunare accarezza e bacia la mano che la graziosa figura femminile gli ha sporto timidamente da una finestra.

In *Spasimo*, il protagonista — la riproduzione caratteristica di un noto scultore milanese, Barzaghi — trae dalle corde di uno *Stradivarius* le note penetranti di una musica spasmodica che inebria la donna sdraiata ai suoi piedi: intime scene sentimentali e discrete di innamorati silenziosi, sussurri d'amore che sfumano in un ritmo minuto e cadenzato, interpretate con sensibilità squisita, disciplinate dal buon gusto e caratterizzate dai mezzi di una tecnica individuale.

Anche quando fa la decorazione l'Alciati è sempre coerente con la sua pittura; ma questa coerenza, sotto un certo punto di vista, nuoce al valore sostanziale di tutta la sua produzione decorativa. Le semplici allegorie, ch'egli riproduce, sono sempre nobilmente espresse, i colori evanescenti e i toni metallici in penombra sono morbidi, le stoffe e le sete coi loro volteggi di mille trasparenze cromatiche rese chiare da una tecnica facile; ma l'interpretazione della forma plastica e lo *stile* decorativo come lo interpreta l'Alciati, perde la sua eloquenza. La statica, il volume plastico, l'architettura insomma, che sono caratteri essenziali, esclusivi della

A. A. ALCIATI: MIA MADRE — GALL. CASTELLO SFORZESCO.

A. A. ALCIATI : RITRATTO DELLA SIGNORA MARIA LEVI.

A. A. ALCIATI : RITRATTO DELLA SIGNORA HIRSLER.

A. A. ALCIATI: RITRATTO DI SIGNORA.

A. A. ALCIATI: RITRATTO.

pittura decorativa, nella produzione dell'Alciati si diluiscono nello slancio febbrile di un disegno voluttuoso, si perdono nel brio di un lavoro abbozzato e nell'esuberanza di una immaginazione sicura ma affrettata. Il pennello trascinato dallo slancio gli fa perdere l'ispirazione prima ancora che l'occhio abbia abbracciato la visione completa di tutto l'insieme decorativo. Per questo le sue composizioni, troppo spesso assoggettate ad una espressione uguale di vigore, non hanno tracce di una meditazione profonda e l'esecuzione risulta dominata da una forza irresistibile di concludere.

A. A. ALCIATI: LA VEDOVA — PROPR. CASSA DI RISPARMIO DI VERCELLI.

Per esempio, nel disegno che porta per titolo il *Poeta* — evidentemente un bozzetto per decorazione — la figura del protagonista immersa nel suo riposo silenzioso e che si profila sulle nubi, è bella, grandiosa nella sua maschia inflessibilità; ma la statica è diluita dalle numerose pieghe della veste volutamente ampia che la ricopre e dalle pennellate evanescenti ed artificiose del paesaggio che la circonda.

La mancanza però di unità espressiva di tutta la produzione decorativa dell'Alciati, va intesa rispetto all'ambiente in cui queste decorazioni sono collo-

A. A. ALCIATI: RITRATTO DI SIGNORINA.

A. A. ALCIATI: LA NONNA AMMALATA.

cate; perchè prese a sè, viste cioè astrattamente, sono squarci di pittura vivace, finezze di colori che rivelano una personalità spiccatissima.

Anche l'Alciati decoratore è vittima della falsa interpretazione che si suol dare al valore dell'arte decorativa rispetto all'ambiente in cui questa deve svolgersi. Oggi l'espressione personale di un artista, costretta ad annidarsi tra gli sdilinquimenti barocchеggianti di una villa borghese o impostarsi su architetture stilisticamente sconnesse, non trova la preparazione adatta per poter mettere in evidenza il suo carattere, o la trova in assoluto contrasto col valore individuale di chi la produce. Ecco perchè la decorazione è quasi sempre un'intrusione estranea all'architettura che pure essa dovrebbe integrare.

A. A. ALCIATI: I MINATORI.

* * *

Dopo il primo successo ottenuto col quadro verdiano, l'attività dell'Alciati è andata man mano intensificandosi. E tra il vagare inquieto nella campagna lombarda per affrescare in poche ore santi e madonne, compone i *Naufraghi*, il *Sansone e Dalila*, il primo *Ritratto della madre* — esposto a Brera nel 1905 e acquistato dal maestro Giordano —, i *Minatori* — inviato a Roma al concorso per il pensionato artistico nazionale: pittura robusta ma che risente ancora lo spirito di una educazione troppo accademica —, e il quadro *L'Annunciazione:* premiato col lascito Gavazzi e acquistato alla grande mostra milanese del 1906 per la Galleria Marangoni di Udine. Nel 1907 la sua pittura entra per la prima volta a Venezia; nel 1910 espone in una delle mostre di Brera un secondo *Ritratto della madre* — premiato con medaglia d'oro del Ministero della P. Istruzione —; a Roma nel 1911 manda il più bel ritratto di tutta la mostra italiana, quello della signorina Pirotta; e finalmente, nel 1914, un suo ritratto è premiato a Milano col « Principe Umberto ».

Se nelle esaltazioni romantiche l'Alciati presenta

un lato della sua personalità, nel ritratto ne presenta un altro più maturo e più raffinato. Le idee in quest'ultima espressione d'arte, rispetto a quelle evanescenti e sensitive del sentimentalismo romantico, sono più chiare, riflessive, spontanee; se là il sentimento patetico lo trasporta nel manierato, qui i mezzi per raggiungere il fine sono più calcolati e più solidi; e l'unità dell'effetto è anche saldamente connessa con l'unità d'esecuzione. La

A. A. ALCIATI: IL POETA (DISEGNO).

pittura dell'Alciati non ama i contrasti delle luci violente, ma nei suoi ritratti la luce si propaga graduale e tenue, i riflessi sono studiati con una ricerca paziente di mezzi toni, le trasparenze coloristiche dei tessuti analizzate e rese con indagine acuta; ama le penombre e gli enigmi coloristici, ma anche nei sottintesi riesce ad essere spontaneo. Si compiace qualche volta di giuocare col carattere fisionomico di una figura o di accentuare i movimenti caratteristici di un individuo, raramente però la facilità gli vela il sentimento: dipinge con mano nervosa ma con occhio calmo.

Dinanzi al fascino cromatico di una stoffa o ai bagliori improvvisi delle sete di facile effetto, si distrae e si abbandona all'abilità di un virtuosismo evidente; ma questa vivacità nervosa, quest'abilità, pur nuocendo qualche volta alla saggia interpretazione di una semplicità raffinata, conserva la giustezza dell'effetto e il fascino della realtà oggettiva.

Nel quadro intitolato semplicemente *Ritratto*, quest'abilità è chiara; qui il protagonista è il colore. La figura diventa un elemento secondario; e lo sfarfallio delle vesti e quello dello sfondo, che hanno quasi un uguale rapporto, è mantenuto in una coesione inscindibile di toni che esaltano soltanto il colore.

Anche *Lo scialle* appartiene a questa visione. L'osservatore qui è attratto dall'armonia musicale dei colori vivacissimi dello scialle perchè tutta l'attenzione del pittore si era concentrata sul colore più che sul carattere emotivo della figura.

Della femminilità, però, sa narrare lo spirito ed

esaltare l'eleganza; e in tutti i suoi ritratti l'espressione fisica e il carattere psichico sono mantenuti nel loro giusto valore ideologico. La gesticolazione, nel ritratto della signorina Pirotta, per esempio — uno dei più belli dell'Alciati — è atteggiata a movimenti naturali, calmi e consueti, com'è calmo l'atteggiamento del volto, l'espressione dell'occhio e della piccola bocca. Come pure la vivacità nervosa dei gesti dell'elegante ritratto della signora Hirsler, si rispecchia nell'espressione penetrante dell'occhio.

In quello dello scultore Barzaghi l'impeto di un abbozzo è evidente, ma la figura pensosa e ieratica del noto scultore milanese è dipinta nella sua eloquente e caratteristica espressione. E nel ritratto della signora Levi, in una posa elegantemente classica, il vigore muliebre è concretizzato nelle morbide pennellate di un tocco rapido e sicuro.

A. A. ALCIATI: SPASIMO.

Anche le sfumature dei volti costituiscono per l'Alciati l'oggetto di uno studio profondo: sono sempre acutamente analizzati, il tocco nel modellare le carni è mantenuto in una freschezza sempre delicata e senza forti contrasti di chiaroscuro.

Nel ritratto della signora Miani, la sensibilità individuale dell'Alciati è ancora più manifesta. L'atteggiamento, composto in una linea sinuosa, è dise-

gnato con equilibrio; l'ambiente non ha accessori decorativi nè riflessi violenti di tessuti serici, e tutta la gamma coloristica è mantenuta senza stridenti contrasti di luci e di ombre per far emergere la bellezza delicata del volto e lo sguardo dolce della elegantissima signora.

A. A. ALCIATI: LO SCIALLE (PASTELLO).

Nel ritrarre la dolcezza serena della vecchiaia, sa essere anche profondo psicologo: descrivendo la madre, indirettamente parla di sè con accento commovente e magnifico. Il figlio contemplando l'immagine materna che gli si abbandona nello sguardo trova sè stesso, trova la sua vita; dipingendola vorrebbe ringiovanirla, vorrebbe infondere al ritratto un'espressione di gioia, creare della madre una visione gaia, — invece il pittore ne dà un'espressione commovente e penetrante.

Ma dove l'impeto lirico dell'Alciati raggiunge tutto il suo fascino è nel ritratto della signorina Binda. La precisione del tocco, l'eleganza del disegno, la plasticità dei volumi, le finezze croma-

tiche dei riflessi e delle sfumature, tutte le meravigliose qualità di questo elegante ritrattista qui si assommano per vibrare in tutta la loro intensità.

* * *

Pur essendo molteplice e varia la produzione

A. A. ALCIATI: LA PACE PERDUTA.

dell'Alciati, non è difficile scorgere in essa il costante ritmo di colore e di tecnica a cui è improntata. Anche quando abbandona le matite colorate per dipingere con i colori ad olio, la precisione del tocco rapido e l'espressione coloristica sono uguali, forse troppo evidentemente uguali.

Nulla del continuo mutare di ideali — qualità comune a molti giovani —, nulla delle varie predilezioni estetiche straniere si riscontrano nella sua arte. Se nell'*Annunciazione* e nella *Vedova* lo si accusò di imitare il Carrière, l'accusa rimane giustificata solo per quella parte che riguarda un comune ideale col grande pittore francese, nell'esaltare gli avvenimenti quotidiani della vita domestica. Lo si può accostare al Carrière, perchè esaltare la quiete dolce e serena che domina la vecchiaia, il sentimento materno e la gioia familiare, equivale anche per l'Alciati all'esaltazione delle catastrofi improvvise degli elementi esteriori della vita; e le tenerezze dei volti e le sfumature delicate delle carni adolescenti, interpretate con una pittura comprensiva, equivalgono, per lui, agli accenti disperati e morbosi di certe espressioni umane rievocate con una tecnica aggrovigliata e a forti tinte.

Nelle gesticolazioni, nella rapida semplicità della pennellata e in alcuni toni bassi vellutati di qualche suo ritratto lo si può forse avvicinare al Boldini

dell'ultima maniera, non però al Boldini che fa il ritratto al Whistler; ma il fremito di espressione e lo slancio lirico del pittore italo-parigino differiscono da quello dell'Alciati in quantochè quegli, più padrone dei mezzi tecnici e più abile e più a contatto con i capricci appariscenti della moda parigina, può spaziare in un campo più vasto di ricerche moltiplicandone i volubili aspetti, accentuandone l'intensità. Il Boldini dell'ultima maniera è indubbiamente più impetuoso, più completo anche nel saper dare l'illusione della realtà esteriore, più vibrante nell'intensità coloristica; ma l'istrionismo nella sua arte è più evidente.

Nei ritratti dell'Alciati lo sfondo è quasi sempre un accessorio decorativo, un elemento estraneo al valore del quadro, una elegante *cavata* per eliminare quelle difficoltà che il pittore trova davanti a sè quando colloca una figura nell'atmosfera di un ambiente; ma non si può negare a questo artista di aver saputo fare in qualche ritratto delle creazioni veramente personali; e in queste, la ricerca della semplificazione dei gesti e la robusta plasticità della forma sono interpretate con un'espressione d'arte individualissima.

Se l'Alciati volesse allargare le sue ricerche nel campo della luce, come le ha allargate nel campo del colore, e ambientare maggiormente le figure nell'atmosfera in cui sono avvolte — e potrebbe farlo con un lieve sforzo — la sua pittura acquisterebbe un altro valore.

Alla produzione di questo giovane pittore manca ancora, per poterla avvicinare all'arte dei maestri del ritratto, quella ricerca di sfumature, di luci e di ombre che sono il vanto maggiore delle ultime manifestazioni pittoriche di questi tempi e quella prospettiva spaziale che è il massimo pregio di tutta l'arte dei moderni ritrattisti, dal Sargent al Lavery, dal Besnard al Boldini, dal László allo Zorn. Ma si avvicina ad alcuni di loro per il senso ricco della vita che sa infondere alle figure, per la spontaneità della tecnica, per la larghezza della sintesi e per la penetrazione acuta dei caratteri: soprattutto, per aver saputo individuare distintamente la propria personalità.

GIULIO U. ARATA.

A. A. ALCIATI: SOFFITTO DELLA VILLA PIROTTA A BRUNATE (PARTICOLARE).

« PANEM NOSTRUM ».

L pane, il più comune ed il più salubre fra gli alimenti umani, pur già vantando una bella pagina di storia secolare attraversa, dopo il decreto sul pane unico, un quarto d'ora di rinnovata celebrità. L'intera popolazione è ora obbligata al consumo d'un dato tipo, sicchè coloro che vogliono cibarsi di pane speciale, debbono farselo in casa e ciò suscita in me la visione che già apparì con nostalgico rimpianto al poeta della Buona Sorella. Come nei bei tempi lontani rivedo la buona massaia intenta ad intridere la farina ed a formarne colla pasta grossi pani che,

L'ARATURA IN EGITTO.

col viso arrossato dalle fiamme, sorveglierà durante la cottura per portarlo infine dorato sul desco. E, per successione d'idee, tale rievocazione fa nascere il desiderio di conoscere la storia di sì popolare alimento.

Da quanto tempo si conosce, si coltiva il grano? Da quanto tempo l'umanità si ciba di pane? Ecco una sequela di domande assai imbarazzanti giacchè, come per molte altre, non si può rispondere che colla solita frase fatta: « l'apparizione del grano e del pane fra l'umanità si perde nella notte dei tempi ».

Però, fra tanta oscurità, un po' di luce ci giunge dal solito Oriente e specialmente per ciò che riguarda la coltivazione del grano dobbiamo rivolgerci all'Egitto, ove fin dai tempi più remoti si sviluppò

CAMPI CALPESTATI DA CAPRE. PITTURA EGIZIANA (TOMBA DELLE PIRAMIDI).

una civiltà così perfetta da dettar legge, non solo ai popoli limitrofi, ma anche agli stessi Greci e Romani.

Volendo perciò conoscere colla maggior sicurezza e verità possibile la storia della coltivazione del grano basterà studiarne le varie fasi solamente in tale regione, non solo perchè ai tempi d' Erodoto e di Varrone erano ancora in vigore i metodi egiziani, ma specialmente perchè in Egitto non difettano i documenti illustrati, che per essere i più semplici sono sempre i più chiari.

Cominceremo la nostra scorsa col conoscere gli aratri coi quali gli Egiziani preparavano i campi che nell'epoca propizia dovevano ricevere i semi gettati da speciali agricoltori che li seguivano.

MIETITORE EGIZIANO.

Anzi, a tale proposito, Erodoto riporta una curiosa usanza: non appena un campo era stato seminato, esso veniva tosto invaso da mandre di pecore e capre che, calpestando il terreno, interravano i semi affinchè fossero meno esposti ad esser distrutti o ad andare dispersi.

L'asserzione riferita dallo storico greco è poi provata e documentata da numerosi affreschi scoperti nelle tombe di El-Gizeh e di Beni-Hassan.

Intanto i semi gettati nel terreno, fecondati, irrigati dalle acque del padre Nilo, lentamente crescevano coprendo la sconfinata pianura già brulla d'un vasto manto verdastro. Indi la distesa mutava nuovamente tinta e si giungeva così alla fase più importante, alla mietitura. Le bionde messi, vero campo d'oro, drizzavano timidamente la spiga carica di grano, incitando quasi gli agricoltori a raccogliere il frutto delle loro fatiche e ciò s'effettuava per mezzo di falci di varie forme e grandezze.

MIETITORI EGIZIANI.

Innumerevoli bassorilievi ed affreschi ci spiegano come si svolgeva tale lavoro: vediamo così le spighe appena tagliate essere riunite in covoni, e questi venir raccolti, ammonticchiati da donne e ragazzi che poi trasportavano tutto, per mezzo di sacchi e panieri, al riparo delle intemperie. Ma i campi sono battuti dal sole che brucia, affoca gl'indefessi mietitori i quali, sotto l'afa pesante, sudano e sono attenagliati dalla sete più atroce. Ed ecco i provvidi Egiziani cercare e trovare il modo d'ovviare tale inconveniente riuscendovi, come al solito, in modo geniale.

POSTO DI RISTORO, DURANTE LA MIETITURA.

BATTITURA DEL GRANO IN EGITTO. (PITTURA DI TEBE).

Durante il periodo della mietitura s'istituivano presso ogni campo dei posti di ristoro, specie di buvettes, ove gli agricoltori trovavano un sollievo all'arsura per mezzo di bevande fresche.

Questo ci è non solo affermato da vari scrittori, ma provato da diversi affreschi dai quali noi possiamo poi rilevare altri interessanti particolari. Per esempio, in epoche sì remote il ghiaccio mancava, sicchè gli Egiziani dovettero supplirvi conservando l'acqua fresca in vasi d'argilla, aiutandola a mantenersi tale agitando attorno ad essa dei colossali ventagli . ..

VAGLIATURA DEL GRANO.

Passiamo ora a due altre importantissime fasi della coltivazione: la battitura e la vagliatura.

Per togliere al grano la spiga v'erano diversi sistemi ed in tale operazione i buoi vi avevano una parte indispensabile. Varrone c'informa che

tale lavoro si effettuava nel cortile adoperando delle specie di slitte di forme diverse. Alcune erano formate da un tavolo munito, in basso, da uncini di ferro, mentre altre erano composte di travicelli e rotelle che, passando sulle spighe, le separavano dal grano. Infine s'usava anche far calpestare il grano dagli animali giacchè il loro calpestìo otteneva lo stesso scopo ed è precisamente questo sistema ch'è illustrato in una pittura a Tebe.

Per la vagliatura la cosa era assai più semplice: per liberare il grano da qualsiasi impurità bastava lasciarlo cadere dall'alto, attraverso una corrente d'aria, non troppo forte consiglia Varrone, affinchè questa potesse allontanare le parti leggere permettendo ai chicchi di grano di ricadere, per forza del proprio peso, nelle apposite ceste.

Terminata così la raccolta, non restava che immagazzinarlo, operazione importantissima alla quale sopraintendevano gli scribi i quali, colla loro proverbiale meticolosità, registravano e controllavano il grano depositato nei granai.

*
* *

Risposto così alle prime domande, passiamo alle altre: da quanto tempo l'uomo ha imparato ad intridere la farina coll'acqua, a schiacciarne l'intruglio sotto i piedi callosi, a cuocere sulla brace le primitive focacce?

DONNA CHE MACINA IL GRANO (SECOLO XXXIII A. C.). — FIRENZE, R. MUSEO ARCHEOLOGICO, SEZIONE EGIZIANA.
(Fot. Alinari).

Le più antiche notizie ci provengono dalla Cina ove si dice che il pane fosse in uso nientemeno che 28 secoli prima dell'Era Volgare. Documentare e provare la veridicità d'una tale asserzione è cosa assai difficile e poi della scienza dei Cinesi c'è poco da fidarsi: essi tutto seppero, tutto conobbero prima degli altri, ma... non insegnarono mai nulla a nessuno. Perciò, per avere più precise notizie dobbiamo, tralasciando parecchi secoli, interrogare nuovamente gli Egiziani e gli Ebrei i quali, molto

FORNAIA CHE IMPASTA LA FARINA (MEMFI, SECOLO XXXIII A. C.). — FIRENZE, R. MUSEO ARCHEOLOGICO.
(Fot. Alinari).

PANETTIERI EGIZIANI.

FABBRICAZIONE DEL PANE (TEBE, TOMBA DI RAMSES III).

probabilmente, l'avranno conosciuto dai primi, presso i quali vissero più di cinquecento anni.

I musei di Londra, Berlino, Boulaq possiedono parecchie statuette di donne ed uomini intenti ad intridere la farina ed a Tebe nella tomba di Ramses III noi assistiamo alle diverse fasi della fabbricazione del pane. Ed è da queste pitture che, in mancanza di documenti più sicuri, noi possiamo arguire che in Egitto i panettieri non costituivano una speciale categoria d'operai giacchè, come tutto ciò che riguardava l'alimentazione, si ammaniva in famiglia.

Prima di tutto, ecco due uomini che impastano la farina coi piedi, metodo ch'io ricordo d'aver visto in uso ancor pochi anni or sono: hanno fra le mani un lungo bastone e sembrano danzare su quell'intruglio di molle pasta. Poco lontano vedremo un fornaio che porta, su d'un asse, alcuni pani di forma poco dissimile dall'attuale.

Notizie più diffuse ci son fornite dalla Bibbia; fin dai primi libri si parla del pane che viene distinto in due categorie, pane lievitato e pane azzimo che si potrebbe più giustamente chiamare galletta. La Sacra Scrittura però non ci dice come e quando si cominciò ad usare il lievito, perchè scoperto per puro caso.

Quando i tre angeli andarono ad annunziare ad Abramo la prossima fecondità della sposa, il buon patriarca offrì loro prima del pane e poi, per maggiormente onorarli, fece fare dalla moglie, con tre misure di fior di farina, un pasticcio, vera stiacciata perchè cotta fra lastre di ferro o di pietra.

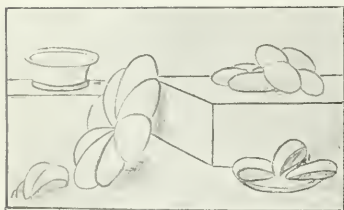
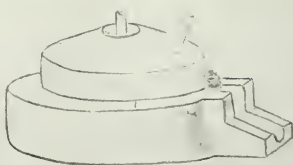
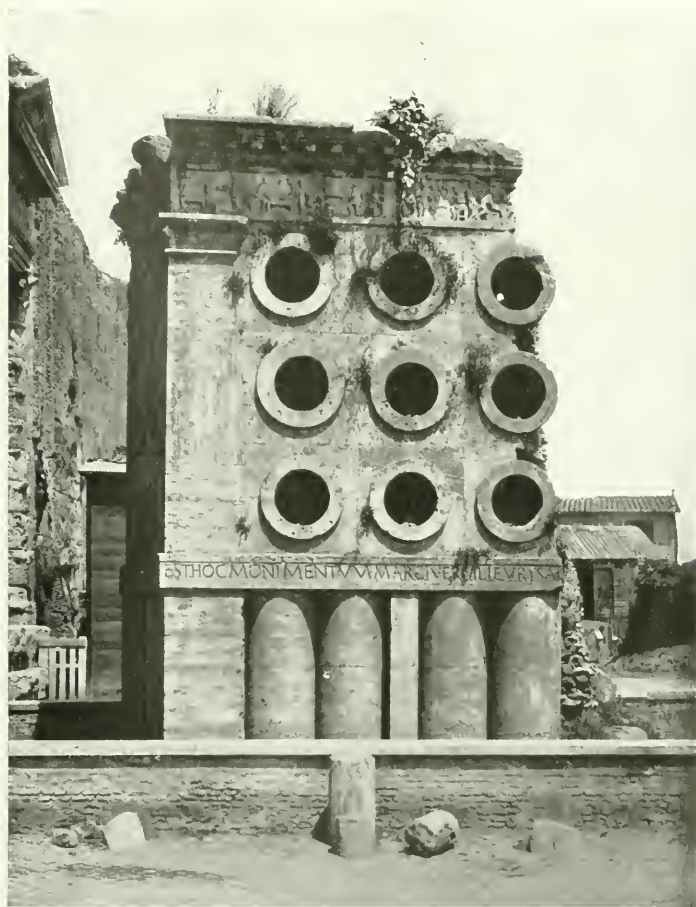
FORNO E MULINO. — POMPEI. (Fot. Alinari).

Sono sicura che il più modesto ospite del secolo XX arriccerebbe un po' il naso innanzi a sì patriarcale pietanza, ma i tempi sono cambiati, bisogna convenirne, giacchè i messaggeri celesti rimasero tanto soddisfatti dell'accoglienza che, mantenendo la promessa, entro l'anno nacque Isacco.

Altrove poi s'insiste nella differenza fra pane lievitato e pane azzimo e gli Ebrei celebrano tuttora la Pasqua di Azzime a perpetuo ricordo dell'uscita di questo popolo dall'Egitto, emigrazione che per-

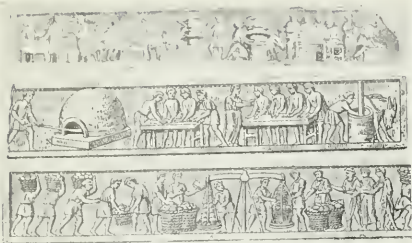
FORNO E MULINI. — POMPEI. (Fot. Alinari).

MACINI IN PIETRA. — POMPEI, MUSEO PRISCO. (Fot. Alinari).

FRAMMENTO DI SARCOFAGO (SCULTURA ANTICA). — ROMA, MUSEO VATICANO. (Fot. Alinari).

PANI ANTICHI. (DA UNA PITTURA DI POMPEI).

MACINA.

ROMA: SEPOLCRO DI MARCO VIRGILIO EURISACE PRESSO PORTA MAGGIORE.

mise ai discendenti di Mosè di comunicare ad altre nazioni i germi della civiltà orientale che aveva accolto in sè. Infatti gli Ebrei concorsero non poco a diffondere l'uso del pane fra i Fenici ed i Greci.

Le notizie greche sulla panificazione sono assai scarse e ci permettono solo d'affermare che prima del periodo macedone, i panettieri non costituivano una speciale categoria perchè il pane veniva singolarmente fatto nelle famiglie.

In quanto ai Romani gustarono il vero pane assai più tardi e ciò avvenne, secondo una verosimile tradizione, solo nel 170 a. C. in seguito

ROMA: BASSORILIEVI DELLA TOMBA D'EURISACE.

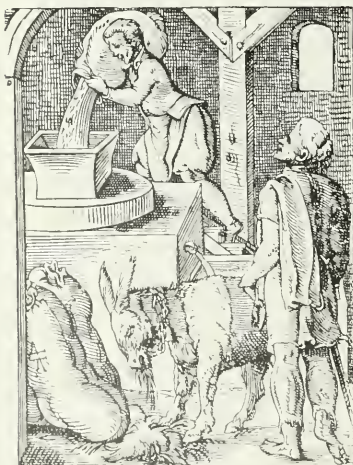
alla conquista della Macedonia. Prima d'allora i Romani, ignorando le proprietà e l'esistenza del lievito, usavano il frumento in vari modi: crudo, bollito — a mo' di riso — oppure tostato e poi macinato per poterne fare dei biscotti.

Sicchè, quando i legionari della Repubblica assaggiarono il pane macedone lo dovettero trovare così gustoso che i consoli, al ritorno, condussero seco anche degli umili quanto utili fornai e panettieri affinchè i buoni Quiriti potessero far fede della bontà della scoperta.

E così l'amabile Orazio potè celebrare, col generoso Falerno, il pane squisito dell'ospitale Mecenate!

Strano invero, che tale fatto non ci sia stato tramandato per mezzo di qualche cerimonia commemorativa, simile a quella istituita da Numa Pompilio per perpetuare il ricordo dell'invenzione della tostatura del grano. È impossibile dire in che cosa consistesse questa festa chè, coll'andar del tempo, essa si fuse con quella che mugnai e fornai celebravano con un grandioso banchetto sociale, il 9 giugno nella Vestalia, giorno in cui macine ed asinelli riposavano!

Perpetua la memoria di questa usanza una graziosa pittura pompeiana, adorna di genietti mugnai che si trastullano con asini in vacanza, fieri dei loro collari di panini e delle loro variopinte ghirlande. Questa pittura appartiene all'epoca in cui gli asini avevano preso il posto delle donne, degli schiavi, dei prigionieri nell'azionare le pesanti macine ed a questo riguardo non bisogna dimenticare Plauto che, per uno strano destino, conobbe prima la durezza del lavoro alle macine, poi i trionfi della ribalta.....

A Pompei furono poi scoperte diverse panetterie, le quali possono darci l'idea della forma e varietà

MUGNAIO DEL XVI SECOLO.

FORNAIO DEL XVI SECOLO.

BOVI ATTACCATI ALL'ARATRO. — SPEDALUZZO (CHIANTI). (Fot. Alinar

BOVI CHE TRASPORTANO DEL GRANO. — SPEDALUZZO (CHIANTI (Fot. Alinari

TREBBIATURA DEL GRANO — AVENZA. (Fot. Alinari).

BATTITURA DEL GRANO. — CALCINAIA (CHIANTI). (Fot. Alinari).

DONNE AL FORNO. — COSTUMI DI TRATALIAS (SARDEGNA). (Fot. Alinari).

dei forni, delle macine ed altri utensili del mestiere. Quella riprodotta è una delle più conservate ed infatti vi si distingue ancora benissimo il forno col relativo camino e due macine di forma usuale.

Nel 1862 se ne scoprì un'altra ove esiste un forno, la cui bocca è chiusa da una lastra di ferro, munita da maniglie: conteneva 82 pani che dovevano pesare circa una libbra ognuno, i quali, sebbene un po' stanti, fanno ora bella mostra di sè al Museo di Napoli. Infine, per ciò che riguarda le varie forme del pane romano, basterà osservare un' interessante pittura pompeiana.....

Se in Roma il pane fu conosciuto assai tardi, quest'industria seppe ben presto acquistare una grande importanza, dimostrata dalla floridezza e dai privilegi goduti dalle corporazioni. Quanto fosse redditizia lo dimostra il sepolcro che il fornaio M. Virgilio Eurisace costruì per sè e la moglie, curioso monumento, al quale deve l'immortalità. Questa tomba, una delle più bizzarre della Città Eterna, è composta colla combinazione di forme semplici d'utensili ed ordigni del mestiere. Così, le colonne — senza base nè capitello — altro non sono che misure da grano o formate dalla sovrapposizione di quei mortai nei quali i panettieri romani rimenavano la pasta e la stessa decorazione è ripetuta al disopra, colla differenza che qui è visibile l'interno delle misure o dei mortai: corona infine il sepolcro un gran cesto da panettiere.

Al sommo della tomba ricorre un fregio nel quale sono illustrate le varie fasi della fabbricazione e dello spaccio del pane e, se questi bassorilievi non hanno nessun valore artistico ne hanno uno storico grandissimo, essendo il più completo documento illustrato della panificazione nell'epoca romana.

Seguire ancora passo a passo l'evoluzione del pane è inutile chè la sua storia si trasformerebbe in storia delle persone che lo fabbricarono e si connetterebbe strettamente al continuo progresso delle macchine. Si pensi al cammino fatto per giungere a trasformare il rozzo spianatoio di pietra, usato in Egitto, nelle attuali moderne impastatrici, oppure i primitivi forni e macine nei forni e molini elettrici! Ma, per ironia del destino, oggi che il pane si può dire giunto alla suprema perfezione, noi, perch'esso sia veramente quotidiano, siamo obbligati ad accontentarci del pane unico!

Elena Bianchi.

GENII MUGNAI. ALLEGORIA DELLA FESTA DEI MUGNAI. (PITTURA DI POMPEI).

GALLERIE NAZIONALI DI ROMA IN ASSETTO DI GUERRA E QUADRI DISERTORI.

SI è parlato molto di monumenti in divisa grigio-verde, ed il pubblico ha potuto vedere celebri opere italiane camuffate e pronte alla lotta di barbari nemici nelle città più esposte ai pericoli aerei, ma non si è accorto di *quello che più non si vede*, non si è accorto che, persino in Roma, i quadri delle Gallerie, meno intrepidi lottatori di chi, come la tomba di Dante a Ravenna, o quella degli Scaligeri a Verona, è costretto ad attendere il nemico sul posto od a lottare, i quadri invece, più timidi, sono fuggiti dal loro posto e sono scesi ai piani inferiori, o sono addirittura scomparsi dalla propria abitazione!

ANTONIO VAN DYCK: LA VERGINE COL FIGLIO. — ROMA. GALLERIA CORSINI. (Fot. Br[illegible])

Così, nella Galleria Borghese di Roma, i quattrocentisti sono scesi insieme coi preraffaelliti da quella saletta, veramente deliziosa, del secondo piano, e si sono stretti, spauriti, attorno a quel superbo capolavoro del Canova, che è la Venere Vincitrice o meglio Paolina Borghese, ed i grandi maestri del seicento e del settecento sono ricorsi alla protezione del Bernini; e così i grandi capolavori del grande maestro barocco, che sembravano avere già troppo angusto lo spazio per la loro superba concezione, si sono ristretti ed hanno offerto ospitalità ai fratelli d'arte, minacciati dagli insidiosi pericoli dell'aria.

BEATO ANGELICO: TRITTICO COL GIUDIZIO UNIVERSALE, L'ASCENSIONE E LA DISCESA DELLO SPIRITO SANTO. ROMA, GALLERIA CORSINI. (Fot. Alinari).

Ma dove il pericolo era maggiore, dove non poteva lo spazio angusto offrire luogo sicuro a superbi capolavori, come nella Galleria Corsini, una più previdente volontà li ha allontanati del tutto e li ha chiusi dove insidie nemiche non possono giungere, perchè le austriache palle non potranno vincere un luogo che ha sfidato i secoli e ben altre barbarie umane.

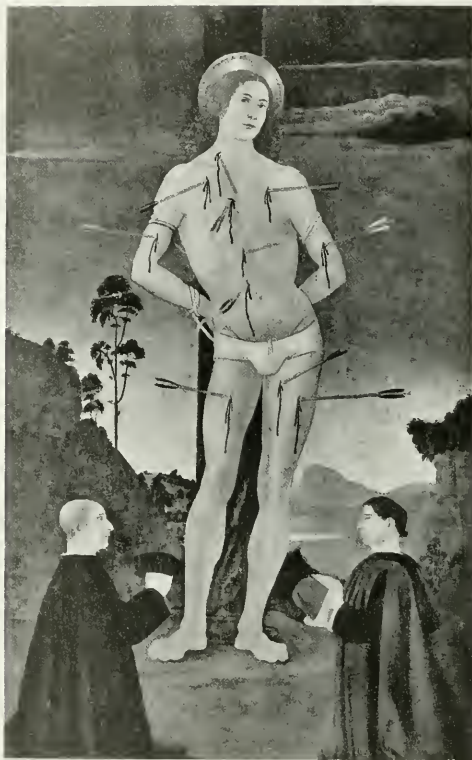
Ed i pochi buoni inglesi, che vanno ancora girando per Roma, ed ammirano, pacifici, quello che, solo bello e grande dell'Eterna Città, non può morire mai, si fermano meravigliati davanti ai vuoti, nelle pareti delle sale della Galleria Corsini, ove

QUENTIN METSYS : ERASMO DI ROTTERDAM — ROMA, GALLERIA CORSINI.
(Fot. Anderson

GIOVANNI HOLBEIN IL GIOVANE : RITRATTO DI ARRIGO VIII RE D'INGHILTERRA.
ROMA, GALLERIA CORSINI. (Fot. B

un modesto cartellino con la scritta: « In riparazione » pare sorridere ironico al loro volto incredulo!

Strano davvero il fatto che i più grandi capolavori abbiano avuto necessità di essere tutti restaurati in uno stesso momento, ed abbiano pensato a farsi abbellire proprio adesso, in cui molto spesso ci si dimentica volentieri di quello che è necessario per offrire tutto a chi soffre ed a chi muore per la patria!

Nella terza sala della Galleria l'occhio ricerca invano la famosa « Vergine » del Van Dyck, l'artista precoce, sedotto sempre dal candore e dalla grazia ingenua dell'infanzia, che ci mostra qui qualche cosa di profondamente patetico, un'armonia melanconica di tenerezza e di dolore! Non si può sognare nulla di più delizioso di questo Gesù, che dorme sulle ginocchia materne, nulla di più toccante del viso della Vergine, nulla di più adorabile di quella nube d'angeli!

MELOZZO DA FORLÌ: SAN SEBASTIANO. — ROMA, GALLERIA CORSINI. (Fot. Alinari).

Anche Arrigo VIII, nel meraviglioso ritratto di Giovanni Holbein (1497-1543), è fuggito dalle molli

sale dei Corsini, forse dolente di non poter più venire in aiuto alla sua vecchia e grande Inghilterra, riconoscente certo al ritrattista, che lo fa ancora vivere ai nostri occhi, con una convinzione, una potenza, una nobiltà di lineamenti che ci fan

Ma che vuoti disastrosi nella V sala, dove il « Trittico » del Beato Angelico è fuggito, perchè il pittore religioso per eccellenza, l'artista innocente ed ingenuo, il dolce visionario, che sembra in quest'opera essere in comunione con gli abitanti ce-

SIMONE MARTINI : TRITTICO. — ROMA, GALLERIA CORSINI.

pensare, che egli possa ancora essere capace di disporre dei destini del mondo.

Non più, vicino ad Arrigo, sorge ora la figura severa di Erasmo di Rotterdam, il critico mordace, il filosofo profondo, che Qeentin Metsys aveva ritratto con una maestria insuperabile, fra i suoi libri, intento a colpire nemici con più nobile arma, che non si usi oggi sopra innocenti, fra i suoi libri, nell'atto di scrivere qualcuna di quelle frasi, che lasciavano il marchio!

lesti, non doveva sentire neppure gli echi di una guerra! In questo trittico ove ha riunito col « Giudizio Universale, l'Ascensione e la Pentecoste » egli ci mostra, più che adorazione, una tenerezza profonda; il suo Cristo, la sua Madonna, i suoi angeli e santi sono più belli che maestosi, egli non li ha fatti discendere in terra per mostrarceli, ma è salito nel paradiso per ammirarli nella loro radiosa atmosfera.

E sono scomparsi anche il « S. Sebastiano » di

Melozzo da Forlì, l'ingenuo pittore, ed il Trittico di Simone Martini, ove la « Vergine » sorride coi suoi occhi a mandorla al divino fanciullo che, con una verità piena di grazia, appoggia la piccola mano sul seno materno, mentre gli angeli adorano del Correggio, il pittore che introduce per primo il prestigio delle luci, ma mentre i meridionali le fanno nascere dai raggi del sole, egli rischiara qui la sua Madonna di un chiarore superficiale e freddo che illumina, ma non riscalda; e di queste

CORREGGIO: LA VERGINE COL FIGLIO E S. GIOVANNINO. — ROMA, GALLERIA CORSINI. (Fot. Brogi).

e sorridono facendo capolino fra i panneggiamenti del drappo della cattedra, e S. Monica prega, in attitudine composta, e S. Simone benedice, mentre in alto l'angelo annunzia la venuta del Messia alla Vergine, che s'inchina, con una grazia piena di poesia.

Nella parete di fronte al « S. Sebastiano », è scomparsa la « Madonna col Figlio e S. Giovannino » luci ha piena la sua tavolozza, ne impregna i colori, rendendo le carni trasparenti, facendo una Vergine e due fanciulli di una beltà meravigliosa: arte magica la sua, arte in antitesi con la natura, arte, che non potè avere alcun imitatore o scolaro. Che dolcezza nel fanciullo che cinge con il braccio il collo materno, che tranquilla rassegnazione nella Vergine che stringe a sè l'umanità, nel piccolo

S. Giovannino che alza la testa ed interroga, con lo sguardo, Gesù.

Due ritratti d'ignoti facevano scorta alla Vergine dell'Allegri: un « Cavaliere » di Bartolomeo Veneto

BARTOLOMEO VENETO : RITRATTO DI INCOGNITO. — ROMA, GALLERIA CORSINI. (Fot. M[illegible])

ed una « Gentildonna » di Piero di Cosimo, la quale si era fatta ritrarre con gli attributi della Maddalena, ritratti insuperabili di insuperabili pennelli. Questa è la sala, che ha temuto maggiormente il turbine di una guerra ed i timidi preraffaelliti sono fuggiti spaventati, conducendo con sè gli altri capolavori che li circondavano.

Un tempo, sulla parete sinistra della VI sala, s'ergeva maestosa la figura di Stefano Colonna, nella sua ferrea armatura, meraviglioso ritratto di Angelo Bronzino, e di fronte a lui una « Sacra Famiglia » di fra' Bartolomeo emanava un senso profondamente religioso ed un fervore intimo: le attitudini dei due fanciulli che si abbracciano, le pieghe della veste della Vergine concorrono ad un'impressione di grande bellezza e verità. Questo quadro pieno di vita, d'osservazioni, di naturalezza, nei suoi colori sobrii, ha qualche cosa di realistico

ANGELO BRONZINO: RITRATTO DI STEFANO COLONNA. — ROMA, GALLERIA CORSINI.
(Fot. Brogi).

PIERO DI COSIMO: RITRATTO DI GENTILDONNA FIORENTINA. — ROMA, GALLERIA CORSINI.
(Fot. Alinari).

CARAVAGGIO · NARCISO ALLA FONTE. — ROMA, GALLERIA CORSINI.
(Fot. Moscioni).

FRA' BARTOLOMEO · SACRA FAMIGLIA. — ROMA, GALLERIA CORSINI.
(Fot. Vasari).

più che mistico, mostra delle tendenze naturaliste, umane!

Da un'altra sala è scomparso il « Narciso » del Caravaggio, che da ben poco tempo era stato esposto al pubblico: il giovinetto, che rispecchia meravigliato il volto suo bellissimo nelle acque, opera meravigliosa nelle violenti opposizioni delle luci bianche e delle ombre, di quel Michelangiolo, detto il pittore nero, per eccellenza.

L'ultimo fuggitivo è stato il Murillo, che ha condotto via con sè la ben nota « Madonna », che arricchiva una delle ultime sale della Galleria, quel pittore che si riservò, in Spagna, il dominio dell'idealismo religioso, nella sua maniera fusa e vaporosa, nelle figure che emanano una tenerezza ed una grazia tutta celeste.

Una dolce e calda luce avvolge la Madre ed il Figlio con riflessi divini, che svaniscono in una oscurità carezzevole e si ammassano in fondo in ombre fitte. La vivacità dei colori tempera tuttavia le tinte vaporose ed eteree, nelle quali le due figure risultano di uno splendore occulto. Ma il Murillo resta qui il pittore spagnolo e nel fanciullo divino ritroviamo i grandi occhi neri, i capelli ribelli e ricciuti, il nasino allargato dei suoi piccoli giocatori di dadi della sua arte democra-

MURILLO: LA VERGINE COL FIGLIO (PARTICOLARE). - ROMA, GALLERIA CORSINI. (Fot. Brogi).

CANOVA · ERCOLE CHE SCAGLIA IN MARE LICA. ROMA, GALLERIA CORSINI.
(Fot. Alinari).

GIBSON. PSICHE SORRETTA DAI ZEFFIRI. - ROMA, GALLERIA CORSINI.
(Fot. Anderson).

tica: anche il piccolo Gesù è un monello preso dalla via, un felice fanciullo della razza spagnola, che il Murillo qui celebra.

Ma in mezzo a tanti vuoti, l'occhio resta ancora estatico davanti all' « Ercole » del Canova, che solo una forza sovrumanata sembra poter muovere dal suo posto, e nell'atrio, esterno alla Galleria, una deliziosa « Fanciulla » danza con una mollezza classica, ignara di ciò che turba il mondo, e « Psiche » sorretta dai Zeffiri sembra volare a regioni più pure!

Ma torneranno i disertori alle loro file, in un giorno certo non lontano, fuggendo la loro oscura prigione e dai compagni rimasti sul posto sapranno la storia di un'Italia fatta più grande dal suo popolo di artisti eroi.

Costanza Gradara.

CANOVA: DANZATRICE. - ROMA, GALLERIA CORSINI. (Fot. Anderson).

LA NOSTRA GUERRA NEL CADORE.

RIEVOCAZIONE D'IMMAGINI.

ELLE bellezze alpine del Cadore, dell'indole dolce e fiera ad un tempo dei suoi abitanti fino a non molti anni fa non si sapeva che per la fama dell'eroica difesa cadorina del 1848 e pel nome di Pietro Fortunato Calvi che ne fu l'anima e l'eroe principale. Questo anche per la mancanza di monografie e di guide locali, poichè la prima guida storico-alpina del Cadore, compilata da Ottone Brentari, apparve nel 1887 e fu dopo vent'anni che venne pubblicata la ricca ed interessante monografia di Antonio Lo-

MONUMENTO DI PIETRO FORTUNATO CALVI A PIEVE DI CADORE.

renzoni [1], seguita dopo tre anni dalla Guida Touristica del dott. G. Feruglio che col Cadore illustra il Zoldano e l'Agordino [2].

Dall'immeritato oblio che avvolgeva quel magnifico lembo d'Italia fu sottratto dal soggiorno che vi fecero la Regina Margherita col figlio Vittorio Emanuele allora principe ereditario. Quella visita augusta destò la curiosità e il desiderio di conoscere il paese delle Dolomiti, la Svizzera italiana, la patria di Tiziano. Più tardi la vibrante ode di Carducci decise molti italiani a mutare l'itinerario delle loro escursioni elvetiche colle visite a quest'angolo paradisiaco del nostro paese.

La pittoresca regione che comprende i due distretti di Auronzo e di Pieve e che finisce a Termine nel comune di Ospitale è il cuore del Cadore: un meraviglioso insieme di vette, di valli e di boschi dominati dalle eccelse piramidi dell'Antelao e del Pelmo; in fondo alle valli l'Ansiei e il Boite che confondono le loro acque con quelle del Piave. Fra i gruppi montani interni il massiccio delle Marmarole e il nodo roccioso del Tudaio che nasconde il verde Comelico; davanti la conca superiore del Piave fra Vigo e Lorenzago, Domegge e Calalzo, poi Pieve, poi Valle e in fondo Perarolo.

Le cento creste dei contrafforti si alternano colle rocce dolomitiche, col verde bruno dei faggi, degli abeti e dei larici, colla ricchezza dei pascoli che scendono a scaglioni come i giardini di Babilonia. Sparsa dovunque è la ricchezza del Cadore: le cataste di legname pronte per essere spinte sulla « risina » giù nella gronda della valle. Questi lunghi canali di travi si svolgono verso il basso e van serpeggiando pel bosco come tante bisce; valicano burroni, s'inselvano, riescono all'aperto, svoltano in cento giri e scivolano giù nella valle profonda dove spumeggiano un'infinità di ruscelli che si confondono in mille nastri lucenti e che vanno a distendersi sulle candide ghiaie. Tutti li raccoglie l'argentea vena del Piave allontanandosi fra i campi colla silenziosa processione di

IL TESTAMENTO DEL CALVI NELLA LAPIDE POSTA AI PIEDI DEL MONUMENTO DI TIZIANO.

(1) *Cadore* — Bergamo, Istituto It. d'Arti Grafiche.

(2) *Cadore, Zoldano ed Agordino* — Tolmezzo, G. B. Ciani, editore.

tronchi che galleggiano, che si cullano, che s'indugiano e che spesso si fermano nel greto, per riprendere, col respiro fluente dell'onda, il lento e solenne corso del fiume.

Tutte queste pendici e tutti questi culmini videro gli eroismi dei Cadorini, gli eroismi del 1508 quando a fianco dei Veneziani sul torrente Rusecco, presso chè le madri e le spose cadorine ebbero larga parte nelle lotte per la libertà del loro paese, come la Chiara Sampieri e le due donne di Calalzo che, scorto il nemico, salirono sul campanile suonando a stormo e fugandolo, e quella madre di Oltrechiusa costretta a scavare la fossa al proprio figlio e alla figlia barbaramente straziati sotto ai suoi occhi.

IL MONUMENTO DI TIZIANO A PIEVE COLLA LAPIDE DEL CALVI.

a Tai di Cadore, contesero il varco all'esercito invasore dell'imperatore Massimiliano facendone grandissima strage. Videro i ripetuti fatti d'armi del 1848, quando in ogni campo, in ogni gola, sopra ogni vetta, in combattimenti aspri e violenti i deboli manipoli dei Cadorini, capitanati dal Calvi, pugnarono da leoni per l'indipendenza della loro terra, bagnando le verdi pendici del sangue di tanti eroi che vi lasciarono la vita. E anche di eroine, poi-

Come il 2 di marzo del 1508 i Cadorini avevano disperso le falangi dell'invasore Massimiliano d'Austria, il 2 di maggio respingono un'altra volta gli austriaci.

Il popolo di Venezia il 17 marzo di quell'anno era insorto e aveva liberato dal carcere il Tommaseo e il Manin costituendo un governo provvisorio a capo del quale fu messo il Manin stesso. Anche le altre città venete, meno Verona, avevano

costituito dei governi provvisori. Il Calvi, allora ufficiale austriaco, sospettato pei suoi sentimenti liberali era stato trasferito a Graz. Una lettera del fratello Luigi lo raggiunse a Graz avvertendolo della rivoluzione scoppiata a Venezia; egli risponde: Ho date le dimissioni, parto subito. Superando ogni sorta di pericoli e di difficoltà arrivò a Venezia. Il Manin, che sapeva delle virtù militari del Calvi, lo nomina capitano delle forze del Cadore. Il Calvi partì accompagnato dal dottor Luigi Coletti e appena arrivato in Cadore organizzò un corpo di volontari. Il comitato di difesa prese sede a Pieve di Cadore e si circondò di un'ardita falange di esploratori, quasi tutti cacciatori di professione, pratici di tutti i passi e dei più riposti e silvestri recessi. Questi esploratori s'irradiavano a piccoli gruppi, che bastavano a fermare l'avanzarsi degli austriaci e a difendere il posto, le campane provvedevano al resto: col loro squillo insistente avvertivano il grosso dei volontari che accorrevano appostandosi sulle rocce e dagli erti dirupi facevano rotolare sull'invasore valanghe di sassi e di macigni. Al passaggio di Stradavacca sei soli volontari fecero indietreggiare un battaglione di croati.

Il Calvi, per tener testa al generale Nugent che s'avanzava con 30.000 uomini e allo Strumer con altrettanto numero di armati, alza barricate sulla sinistra del Piave, colloca due cannoni a Treponti, organizza difese al passo di Monte Croce, in Val Frisone, in Valle Pieva, al Passo della Morte. I Cadorini con tre « corpi franchi » s'erano trincerati a Chiappuzza. A Chiusa di Venàs il Calvi prende personalmente il comando di quattrocento montanari. Il 2 di maggio il maggiore Hablitschek, comandante di un corpo forte di duemila fanti, di sei compagnie di cacciatori, di mezzo squadrone di ulani e di mezza batteria d'artiglieria, appare al confine. Gli avamposti cadorini danno l'allarme e lo squillo delle campane si propaga in un attimo da Ampezzo a San Flaviano, a San Vito, a Borca, a Cancia, a Vinico, a Vada, a Perarolo, a Pieve, a Domegge, ad Auronzo, a Vigo. Tutte

GUGLIE DI MONTE CRISTALLO.

MONTE PFLMO DAL PASSO.

LA CASA DOVE NACQUE TIZIANO IN PIEVE DI CADORE COM'ERA NEL 1769.

l'Hablitschek avanzò con due ufficiali a parlamentare: chiedevano fosse lasciato libero il passaggio alle loro colonne. Ignazio Galeazzi di Valle, andato incontro ai tre ufficiali, rispose che di là non si passava e che tutti i Cadorini erano pronti a esser seppelliti sotto alle rovine dei monti prima di cedere.

Uno degli ufficiali austriaci chiede al Galeazzi il perchè di quello scampanìo incessante, e l'eroico difensore gli risponde: *Quelle campane suonano o la vostra o la nostra agonia!* Giunse in quel mentre da Pieve il Calvi sul suo bianco cavallo, impartì gli ordini per la difesa, ma l'attacco non venne e il Calvi troncando d'un tratto l'indugio sguaina la spada e dirigendone la punta verso il nemico ordina a gran

le convalli echeggiano di quel terribile scampanìo; uomini, donne, vecchi, fanciulli sbucano dai loro casolari, dai boschi e accorrono alla difesa armati di vecchi fucili, di lance, di scuri, di falci, di spiedi: sventola sulla brulicante falange l'antico vessillo di San Marco che nel '508 aveva condotto i Cadorini alla vittoria. Ma dopo poche fucilate

voce l'assalto: Avanti! E la massa dei Cadorini si lancia sul nemico che non potendo resistere all'impeto tremendo si riduce in disordine sulla via di Lamagna. I Cadorini lo inseguono e, quando tenta di contrattaccare, il Calvi sale sopra un muricciolo e agita sulla punta della spada il foglio della capitolazione di Udine, poi si slancia sul nemico

CASA DI TIZIANO A PIEVE DI CADORE COM'È ORA.

LE MARMAROLE NEL QUADRO DI TIZIANO DELLA « PRESENTAZIONE ».

LE MARMAROLE DUE SELLE.

PAESAGGIO INVERNALE CADORINO.

costringendolo a ritirarsi precipitosamente su Acquabona, oltre il confine.

Ma l'eroismo di pochi nulla poteva contro la valanga di austriaci che continuava a riversarsi dalle gole dei monti. Tuttavia i Cadorini, ritirandosi, attrassero il nemico sino alle gole di Longarone e dall'alto di quelle balze rovesciarono sugli austriaci un subisso di pietre, di travi e di massi, decimandoli e scompigliandoli.

Gli austriaci si raccolsero e si riordinarono a Termine e la mattina dell'otto uscirono da quelle case per conquistare le posizioni cadorine di Rucorvo e Rivalgo, ma il Calvi nuovamente li investe e ferma la loro avanzata. Un capitano austriaco viene a parlamentare chiedendo siano lasciate libere le strade perchè l'esercito possa passare nel Trentino; il Calvi concede il passaggio purchè sia fatto a piccoli nuclei. Il capitano rifiuta ma al fine di temporeggiare s'indugia a fare altre proposte, e approfittando della breve tregua, un drappello di soldati austriaci dalla valletta di Rivalgo, sale inosservato sull'altura per sorprendere i Cadorini che vi si trovavano pronti colle leve a sollevare macigni e a farli precipitare sul nemico; ma i bravi montanari si accorgono della manovra e gridano al tradimento. Il Calvi riattacca, spara coll'unico cannone che possiede e la tempesta dei massi che cade dall'alto della montagna compie l'opera di sterminio degli invasori. Gli austriaci sono perciò costretti a mutar tattica e pensano a stringere il Cadore in un cerchio di ferro. Prese il comando delle forze austriache del Tagliamento il capitano Von Ramming e le raccolse a Socchieve: gli austriaci mossero in tre colonne irrompendo da Venàs, da Longarone, dal Maurin e dalla Valle di Talagona, incendiando e distruggendo tutto ciò che incontravano sul loro passaggio.

I combattimenti si susseguono, ma l'esercito austriaco ingrossa sempre, la resistenza e la difesa diventano impossibili e il Calvi minacciato da un aggiramento ordina la ritirata. Il Comitato si raccoglie a Pieve di Cadore e considerata inutile la resistenza scioglie i « corpi franchi » e il Calvi prende la via dei monti salutato dai valorosi compagni e dal popolo commosso.

In mezzo a un'infinità di pericoli e viaggiando di notte il Calvi arrivò a Venezia dove fu nominato colonnello dei Cacciatori delle Alpi. Dopo la caduta di Venezia esulò prima in Grecia poi a Torino dove organizzò una nuova rivolta nel Ca-

SELVA DI CADORE E LA CIVETTA.

SELVA DI CADORE E IL PELMO.

dore, ritornandovi dopo sette anni, nel 1852 e ricomparendo fra le amate montagne per sollevare un'altra volta gli eroici Cadorini e combattere ancora contro lo straniero. Ma mentre l'impavido patriotta saliva su pei dirupi che nel 1848 erano

— Come — gli disse il Calvi — vorreste rifiutare un piacere a un moribondo? Questo sigaro vi provi che io non ho rancore per nessuno.

E l'auditore prese il sigaro.

La mattina del 4 luglio 1855, giorno del sup-

AL PASSO DELLA MORTE.

testimoni del suo eroismo cadde nelle mani dell'Austria. Arrestato in un'osteria e condotto ad Innsbruck, fu di là tradotto al Castello di Mantova; una Corte marziale di giustizia lo condannò a morte.

Quando gli fu letta la sentenza il Calvi si mostrò tranquillissimo e all'auditore che l'aveva letta offrì un sigaro, ma l'auditore fece atto di respingerlo.

plizio, il Calvi dopo di aver pregato si vestì accuratamente di nero, s'infilò i guanti e andò sereno verso il patibolo.

Lo assisteva mons. Martini, il prete patriotta che scrisse il mirabile « Confortatorio di Mantova » e che pubblicò nel 1867 appena Mantova fu liberata; in quel libro narrò gli strazianti momenti supremi del Calvi.

MONTE PELMO.

PIETRO FORTUNATO CALVI.
(Milano. Museo del Risorgimento).

Quando il martire arrivò sulla spianata di San Giorgio presso Belfiore, fissò lungamente la forca eretta per lui, baciò più volte monsignor Martini, baciò il Crocifisso e salì imperterrito i gradini del patibolo.

« Dignitosamente, racconta monsignor Martini nel suo libro, guardò i soldati che gli stavano di fronte, inalterato, ancor il color naturale del suo volto, vivo lo sguardo, quasi avesse da comandare un'evoluzione militare; poi lo sollevò al cielo ». L'agonia fu straziante. Verso sera quattro condannati per delitti comuni lo seppellirono, senza feretro, a piè della forca.

Non mai più nobil alma, non mai sprigionando lanciasti
a l'avvenir d'Italia,
Belfiore, oscura fossa d'austriache forche, fulgente
Belfiore, ara di martiri.

* * *

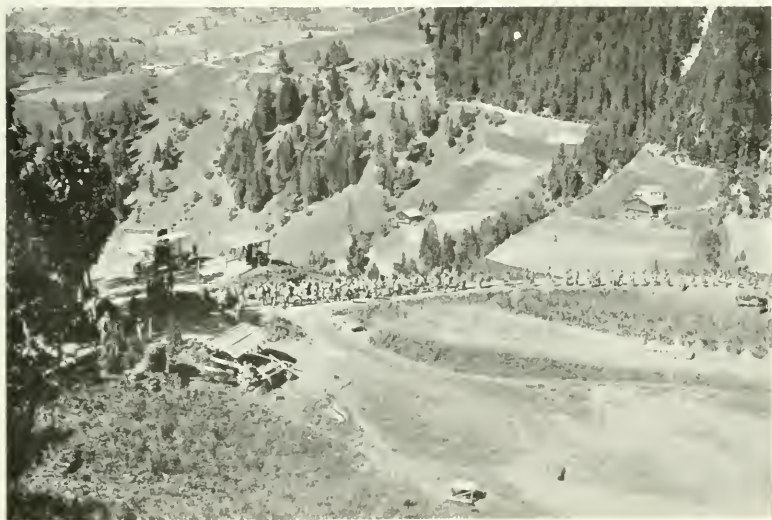
E nel Cadore si combatte oggi lo stesso nemico; tutte quelle gote, quei passi sono in potere dei nostri soldàti, vi passano colonne e colonne di balda gioventù nostra che vanno a raggiungere le estreme vette conquistate al di là, molto al di là del vecchio confine, fino alle Tofane, fino alle guglie di Monte Cristallo e ai Cadini di Misurina. Tutta un'immensa corona alpina, aspra, scoscesa, quasi inaccessibile, che nel rigido inverno, col rigore del clima, presenta tanti pericoli di frane e di valanghe.

A Santo Stefano e a Misurina dicono che Pieve di Cadore al confronto dei loro paesi è Bordighera, sebbene la media della temperatura inver-

L'OBELISCO DI RUSECCO IN VALLE DI CADORE.

nale vi si mantenga a dieci gradi sotto zero; quella di Forcella di Lavaredo scende ai diciotto.

Nei primi giorni di questo settembre gli alpini trincerati sopra ai duemila metri trovavano la mattina l'acqua gelata. Il sole che aveva profuso i suoi splendori sulle vette dolomitiche cominciava a velarsi e la montagna si avvolgeva in larghe bende grige. Non si vedevano più le balze, le trincee naturali dei nostri soldati; le vette si cancellavano e ogni cosa pareva inghiottita dalle nubi. Veniva dov'erano i nostri soldati, carico di calze, di guanti, di maglie, di berretti di lana; mandavano tutte queste cose i piccoli comuni della valle di Boite, e quelle donne erano passate per Pieve di Cadore dove nella notte piovosa erano state ospitate e rifocillate e il loro carico aumentato: la tradizionale ospitalità dei Cadorini s'intensificava a vantaggio dei soldati d'Italia.

Pieve aveva già presa una fisonomia autunnale e quasi invernale, ma non ancor quella impressio-

SELVA DI CADORE.

il vento diaccio dalle vedrette e dalle forcelle invisibili, tagliente, insidioso, che ci percuoteva accompagnandoci fino a mille metri più in basso dei posti avanzati.

Il cannone non taceva mai e ne arrivava il cupo rimbombo fin sulla strada di Auronzo. Salivano affondando nel fango i « parchi » dei bovi, gli armenti numerosi destinati all'approvvigionamento degli accampamenti. Salivano gruppi di donne col gerlo carico che venivano da lontano fin da Cibiana, dovevano percorrere ancora parecchi chilometri, portavano il loro carico verso le « baite » nante, quasi polare, per cui sparisce sotto a un candido immenso mantello di neve. Si poteva ancora ammirare, sebbene non apparisse nella sua fulgida veste estiva, il paesaggio circostante più volte ritratto da Tiziano nei suoi quadri come fece per le caratteristiche cime delle Marmarole dipinte nel quadro della « Presentazione », e per il ponticello di Rusecco nella rappresentazione della battaglia del 2 marzo del 1508 contro Massimiliano dipinta nella sala del Maggior Consiglio nel palazzo ducale di Venezia e che andò bruciato nel 1577.

La statua di Tiziano staccava in tono sulla bigia

cornice delle case che l'attorniavano. Sotto alla statua, addossata al plinto, vidi una gran lastra di marmo, estranea al monumento e che vi si reggeva provvisoria colle funi. V'era stata portata dai cittadini di Pieve il 24 di maggio dello scorso anno; erano andati a tirarla fuori dalle cantine del Comune dove era stata riposta da tempo per riguardo

« ficiale dell'esercito austriaco, ex colonnello nel« l'esercito italiano durante la guerra della indi« pendenza, ora condannato a morte per crimine « di alto tradimento, vado lieto incontro a questa « morte, dichiarando in faccia al patibolo, che quello « che ho fatto, l'ho fatto di mia certa scienza, « che sarei pronto a farlo ancora onde scacciare

PIEVE DI CADORE DOPO UNA NEVICATA.

all'Austria. La lastra è una grande lapide tutta incisa di una lunga iscrizione: è il testamento politico di P. Fortunato Calvi, eccolo:

« . . . .

« e dichiaro che piuttosto di rinnegare i santi « principii su cui posa la causa della libertà e « della indipendenza d'Italia, piuttosto di aderire « alla rapace politica austriaca sanzionandone i « diritti con atto qualunque che sembri un'ade« sione o una dichiarazione di sottomettermi alla « sua autorità, io, Pietro Fortunato Calvi, già uf-

« l'Austria dagli Stati che infamemente ha usur« pati.

« Dal castello di San Giorgio in Mantova, 1 lu« glio 1855 ».

I nostri soldati vi si avvicinavano riverenti e leggevano fino all'ultima parola la fatidica lapide che li faceva pensosi. Certo essi, volgendo i passi per le cime nevose, portavano in petto un tacito giuramento.

EDUARDO XIMENES.

BELLEZZE ITALIANE: LA VILLA DI S. REMIGIO.

IO non so, o lettore, se ti piacciano i musei: non li amo io, parendomi freddi custodi a tesori d'arte che per l'andar là dentro abbian smarrito la propria anima.

Nè so se tu credi con me che il perder l'anima voglia dire per un'opera d'arte esser priva del più sottile e suggestivo fascino, e divenir monca d'un elemento di bellezza che trascende i fattori materiali dell'emozione estetica aggiungendovi una insospettata armonia: dell'ambiente.

Io penso, perdonami se sei critico od esteta la poca ortodossia dell'argomento, che l'anima delle opere d'arte stia assai più al di fuori d'esse che nella loro essenza, e ritengo che una pittura od una statua siano bensì già perfette e compiute come figurazioni d'arte, ma che poi si aumenti il loro fascino ed assai più si sensibilizzi la intuizione di chi le contempla se gli sia consentito dall'ambiente di avvicinarsi con lo spirito al dipintore ed alla sua epoca.

E ti voglio portare un esempio: non credo d'aver provato maggior pena che nel vedere in gallerie di quadri quelle ancone che frammentano in scomparti d'oro assurde e maravigliose storie di santi: lo spiritualismo ingenuo e primitivo che trovò simili gioie di colore per il silenzio d'una chiesa, per le luci calde filtranti dai vetri istoriati, per le ombre sobrie di navi altissime e sonore, si urta qui e riurta colla sordità estetica delle sale di museo,

. . . SALA D'ARMI D'ANTICO PALAGIO CHE SMESSE LE CONTESE DI CASTELLA STIA NELLA SECURITÀ CAUTA DEL PORTE.
(Fot. Boccardi).

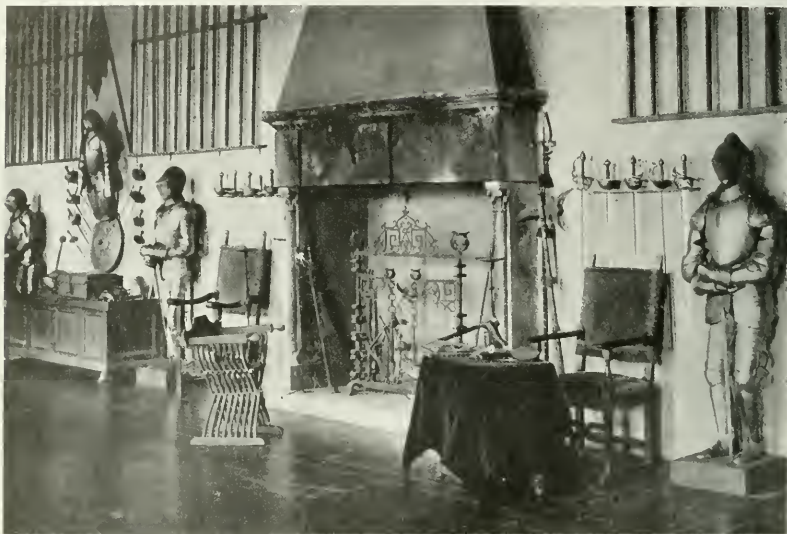
sia pur necessarie e provvide con l'allineamento delle opere, coi cataloghi, coi cartellini, ma certo povero e muto strumento per quelle sinfonie di colori.

Ricordi i Vettor Carpacci di Venezia? la storia della vergine Orsola all' « Accademia » e quella di San Giorgio alli « Schiavoni »?

Quest'ultima mal si vede, in una chiesina bassa, con luci rade e radenti; ma non vorrei e non vorcola e buja e disagevole, ma che fu spirituale e gelosa matrice del miracolo carpaccesco.

* * *

Ma perchè ho pensate e dette queste cose?

Sulla soglia della casa d'oro (bianca e sobria fra cielo e lago s'accende poi all'interno delle più calde e sonore virtù di colore) ho voluto darti un'avvertenza per la visita: non entri in un museo ma in una villa italiana che giustifica il bel nome sereno

. . . PARE SERBINO L'IMPRONTA DEI GRAN CORPI ARMATURE CINQUECENTESCHE . . . (Fot. Casanova).

resti certo staccare i suoi quadri per metterli in un museo dove il veder meglio sarebbe solo degli occhi, senza arrivare mai a quella sottile e piana seduzione che nella penombra della chiesina ci adesca.

Le storie d'Orsola invece sono in piena luce e le osservo a mio agio e girando l'occhio ne integro il senso pittorico ed intellettivo: ma ripenso con inutile nostalgia la più intima e diversa malìa se ancor potessi ad esempio veder nell'ombra della Scuola di S. Orsola a San Zanipolo quella tela divina del sonno della vergine: forse in una sala pic- e classico e, pur essendo moderna, ripete per svelte intuizioni e lente meditazioni quel miracolo del ricostrurre senza sforzo di copia che ammiravamo pur dianzi nel giardino [1].

E' un peccato ch'io non ti possa dire che a costruir questa villa gli avi dei Casanova abbian chiamato gli architetti luminosi della corte di Ludovico il Moro: assai, assai più recente, la casa sorse in quel non stile svizzero che afflisse ed ancora affligge il nostro calmo e solenne paesaggio

(1) In *Emporium*, fascicolo di Agosto 1913, vedi il mio articolo: « Il Giardino di S. Remigio ».

senza sospetto d'essergli stonato, e fu dagli attuali signori condotta a decoro semplice di linee e di colori.

Ma dimesso il rammarico entriamo nella villa: un breve indugio dinnanzi al cancello gotico, di quei fabri toscani che fiorivano sotto il loro martello i più fantasiosi ferri, e siamo nel rinascimento magnifico.

Vedi? fuori eravamo ancora noi e qui cominciamo a non esserlo più, fatti diversi per le cose d'intorno.

Non è questa una sala d'armi d'antico palagio che smesse le contese di castella stia nella securità cauta del forte?

Con il soffitto di travi alla cremonese poggianti le testate gotiche su modiglioni scolpiti, la sala immensa è bipartita con due tavoloni massicci di noce; ha dovunque armi: sulle pareti stocchi e partigiane e lancie da zuffa e da giostra riunite a raggiera: grandi alabarde a pipistrello, daghe scanellate a lingua di bue con preziosi ceselli quattrocenteschi, mazze e morioni.

IL GRAN PORTALE DELL'ARMERIA. (Fot. Casanova).

Ritte di fianco al largo camino che si anima ancora di enormi fuochi cui gettan bagliori gli acciai, pare serbino l'impronta dei gran corpi otto armature cinquecentesche con incise l'armi dei Pignatelli: sui tavoloni preziose fiasche da polvere di cuoi bulinati, una balestra d'osso graffita con un leggiero intreccio di foglie, rotelle e scudetti per braccio: altrove, come appena lasciate dopo un concerto, una cetra d'ebano con fogline d'edera intarsiate in avorio, colascioni tricordi, un liuto col candido ventre armonioso e, vicina, una misericordia perfidamente sottile posta di traverso ad un foglio di musica.

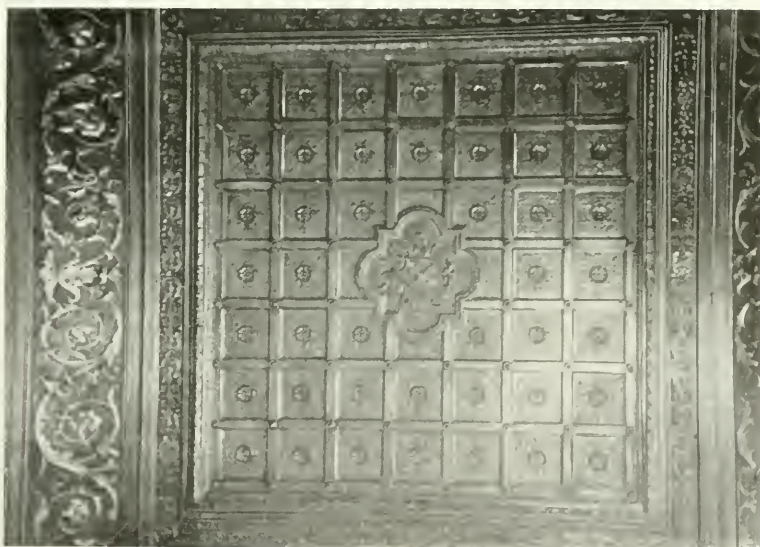
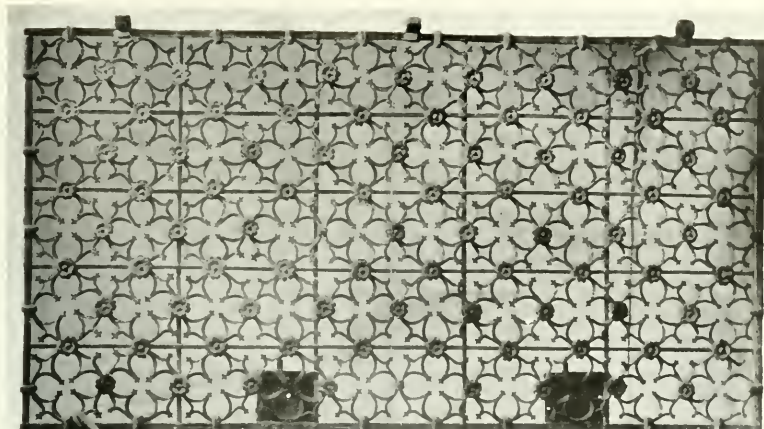
Qual castellana volle significare così squisita affinità d'armonia e di silenzio? E quale pur dianzi sedeva su questa cassapanca umbra con sì vaga tarsia di formelle gotiche, levandosi in ascolto di mute lontane o di sgranocchiare di rena sotto un passo cauto nel giardino?

SOFFITTO (PARTICOLARE). (Fot. Negri).

***

Non vedesti ancora il gran portale, d'una serena quadratura che sfonda nel più puro azzurro di cielo;

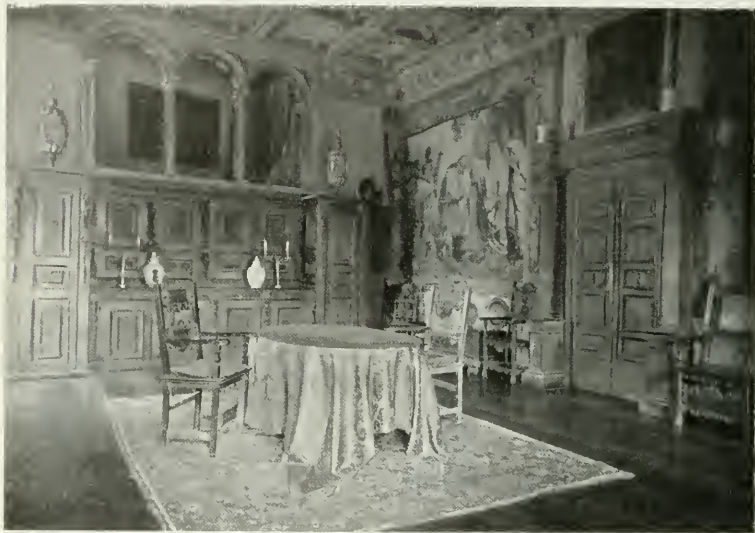
SOFFITTO (PARTICOLARE)

(Fot. Negri).

CANCELLO GOTICO DEL 400.

(Fot. Casanova).

coronato da una preziosa terracotta cremonese (l'entrata degli Sforza in Cremona), fasciato da pilastri ornati in candelabre umbre delicate come un cesello; e gli fa riscontro dall'opposto lato dell'armeria, al sommo d'una scala di marmo, una porta con leseue scanellate che sorreggono un altro fregio cremonese in cotto, sobrio e raccolto.

tastiera di clavicembalo forse una canzone di Claudio Merulo.

Ed ecco un altro studiolo, che vorremmo imaginare un di quei pensatoi dell'età che vide riaccese sugli studi umanistici le lampade dei dotti e di signori che non amavan solo il falcone da caccia ma ancora e più l'uccel di Minerva.

SALA DA PRANZO. (Fot. Casanova).

Varchi la soglia? Sei in un cielo d'oro, d'un soffitto con formelline a rilievo e lacunari dipinti; gabinetto d'ago d'una Donna Altafiore di quattrocent'anni fa (scivola essa dietro quella portiera di pavonazzetto?), ma anche gabinetto della marchesa Sophia d'oggi che vidi più volte curva ad integrare su cauti documenti una rievocazione poetica e sicura della casa antica.

In un angolo, come immersa nella luce che penetra blanda pei rulli un po' diafani delle finestre, sorride nella sua mite grazia di pupattolina una Madonna col bimbo, in terracotta dorata del quattrocento; più in là un vigoroso musicista di Lorenzo Lotto trae colle grosse mani da una breve

Il soffitto riproduce il sottil giuoco di colori di quel dipinto nella reggia di Mantova per la sala di musica d'Isabella d'Este, l'Unica, la donna che fascinò poeti e pittori del suo tempo cui parve miracolo di bellezza e di cultura che ancor noi stupisce pel fulgore di che irradia il suo già splendido cinquecento; e l'essere una copia paziente e recente non gli toglie troppo di suggestione visiva.

Presso la finestra v'ha un prezioso cofano trecentesco (rinserra palinsesti e codici di membrana?): la pastiglia s'è dorata d'una patina da cui appena emergono in tre centrini a rilievo snelle figure di leopardi che reggono gli scudetti gentilizii.

E non guardare altro ora : passa un altro can-

cello, d'armoniosissima fattura quattrocentesca, ed entra nell'oratorio, più discreto e silenzioso per la luce calma dei rulli (davvero con accorgimento inventarono i vetrai veneziani per l'oro di Rialto quei vetri tondi e diafani): dopo il tono caldo nello calme e delicate che arrivano a dire l'angoscia delle carni.

Se anche manca al gruppo dolente la sicura e completa eleganza di linee e di prospettive che è di Donatello, la grande intensità di vita ne palesa

TAVOLA D'ORO UMBRA. Fot. Casanova.

studiolo cremisi qui l'occhio riposa nel verde oro più leggiero.

E' la Camera della Pietà e racchiude una « Pietà » di quel Frate Giovanni che fu scolaro di Donatello quando il magnifico scultore fiorentino chiamato a Padova per la statua del Gattamelata scolpì le predelle di Sant'Antonio nella chiesa dei Frati Minori: una terracotta soavissima, con dolorose espressioni di volti, leggerezza di mani che sfiorano e di bocche che alitano, gamme di colori la maniera e più ancora quella influenza che è sola dei geni i quali da un buono artefice sanno suscitare un artista.

Ai lati della « Pietà » sono due belle repliche in terracotta degli angeli scolpiti da Benedetto da Majano per la chiesa di S. Domenico in Siena: di quelle repliche di bottega che gli stessi scolari facevano delle opere del maestro e che pur nella ripetizione conservano assai della freschezza spontanea ed ingenua dell'originale.

Non vorresti in questa camera restare un po', accanto ad un leggìo battuto in ferro così lievemente che un sospiro lo muove?

Stanchi per male intese figurazioni religiose (che come espressione di un sentimento primitivo hanno virtù e motivo solo nei primitivi) e lontani da fedi sentite con diversi valori etici, quando ci avviciniamo a chi abbia così ingenuo e semplice il senso del divino non sentiamo vibrare come una corda nascosta e toccata sapientemente quel misticismo che da nessuna meditazione può esser sopito?

E rimasti, a dir parole sommesse od a pensar cose soavi, in quella serenità d'arte chiesastica, non ci leviamo poi più leggieri e calmi a rivivere la parentesi di vita offertaci da una sottil finzione di poeti?

* * *

— Nella gran sala quadra v'ha dotta e leggiadra compagnia di convitati in San Remigio.

TAVOLA LOMBARDA DEL 400. (Fot. Casanova).

Giunse per lago all'approdo in ricche barche dorate, con cieli e cuscini di velluto e stoffe trapunte d'argento, e presso la riva attendevano battellieri vestiti coi colori e le imprese degli ospiti. Discesa, salì nel gran candore di luna verso la villa e la illuminavano pei recessi di bosco ed agli svolti dei viali donzelli colle torcie.

Il giardino era tutto immerso in una fosfore-

scenza delicata in cui le masse del fogliame parevano più leggiere ed i ciuffi sul cielo stellato simili a sottili aggemine di orafo: le statue solenni e calme vigilavano i viali più larghi ed i terrazzi più armoniosi.

La nobilissima compagnia saliva con gaie ciarle e rumor d'armi: nel « Giardino de le Memorie » le rosse rose dell'amore avevano un'ardenza di fiamma nuova nel candore lunare ed il gnomone del Giardino delle Ore dormiva colle allegorie dello zodiaco, quasi trovasse inutil scander l'ore a quei felici: morivano senza un rammarico per la rinuncia le corolle purissime della « ippomaea bonanox » suggellando con un gesto supremo di bellezza la vita d'un giorno.

Giunto alla Villa il corteo riebbe un volto ed un nome nelle luci più larghe e nelle voci del mastro di cerimonia: sciamò in saluti, chiacchiere e piaggerie ai più nobili, e si ricompose « in bellissimo ordine e bel pasto » come avrebbe detto il Sanudo, nella sala del convito col severo soffitto a quadri filettati d'oro e colle pareti dove nei colori dolci delle sete antiche ricchi arazzi ripetono dalle tele del Rubens le storie classiche di Decio: da la loggetta della musica scendono accordi di viole e di liuti e nelle coppe di Murano odorano e muoiono magnifiche rose di carne.

Ma il tinello si svuota e girano solo donzelli e coppieri a riordinare e scambiano coi musici dell'orchestra frizzi e risate subito represse dallo scalco; si anima invece il salone e dalle finestre aperte sul più stellato azzurro di cielo beve i profumi nuovi del giardino.

CASSA NUZIALE INTAGLIATA DEL 400 COGLI STEMMI DEI DUCHI D'URBINO. (Fot. Casanova).

Ecco d'attorno agli ospiti due dame formose che paion discese dai quadri di Paolo, e un cavaliere pallido col mento ornato di barba nerissima che il Morone avrebbe dipinto; sul tronetto, attorniato con deferenza da un più folto gruppo, Luigi Mocenigo in robone rosso e berretto dogale e Sebastiano Venier con l'armi vittoriose di Lepanto, ascoltano un curiale dello studio bolognese dal profilo sottile e la fronte chiaramente sigillata di volontà: il dotto collega di Irnerio sta discettando con un procuratore genovese in veste scarlatta e mazzocchio

che par sceso da un dipinto dello Strozzi; dopo le astuzie belliche i guerrieri si compiacciono delle scaltrezze loiche dei giureconsulti.

Ma la disputa si suggella e la visione svanisce. Le dame tornano fra le cornici dorate della pinacoteca, salde allegorie della « Geografia » e della « Scultura » dipinte dal Veronese; il pallido cavaliere continua il silenzio impenetrabile ed il doge e il soldato si riatteggiano nei quadri del Palma e del Tintoretto: solo i due uomini di legge rimeditano nel silenzio nuove ragioni e più svelti argomenti mentre vibrano le ultime note lievi d'un mottetto, più lievi e poi tacciono. —

***

Eravamo nella sala presso il magnifico tronetto quattrocentesco, un dei pochi rimasti (con quel degli Strozzi nella Galleria Rothschild, della Sinagoga nel Kunstgewerbe Museum di Berlino, di Giuliano De Medici nella collezione Demidoff) a ridire il fasto della casa italiana del rinascimento: col breve soffitto a riquadri semplici sorretto da colonne scanellate, il classico sedile curvo per la positura delle gambe, la parete con sottile intaglio di fiori.

Ora puoi guardare d'attorno, che siamo soli e non più turbati dalla fuggevole ora di sogno vis-

L'ANTISALA DELLA QUADRERIA. (Fot. Casanova).

suta: il soffitto è tutto un intreccio di ghirlandine di fiori d'oro su fondo blu, e le finestre coi vetrini a rullo moderano con sapiente cautela la luce che avvolge senza squilibri di tono la sala.

Sulla parete di fondo vedi un trittico umbro quattrocentesco: nel centro la Madonna soavissima col bimbo e negli amboni i santi Nicolao, Tomaso ed Jacopo, su un cielo di quell'oro fulgente e caldo che Cennino Cennini voleva si battesse in ottanta foglie da un ducato; più in là un polittico lombardo: ancora la Madonna col bambino attorniata da un concerto di angeli pieno di freschezza e di movimento.

Ti sazia quest'ascesi gagliarda d'idealismo? — or guarda sotto i quadri due casse nuziali segnate colla quercia dei Della Rovere e con l'aquila dei Montefeltro: una d'intarsio e l'altra d'intaglio, uscite dal purissimo quattrocento toscano.

STIPO CINQUECENTESCO A « BAMBOCCI ». (Fot. Casanova).

E di queste casse, nelle linee semplici e nei fregi ricche di fantasiose fioriture (che nel rinascimento tenevan luogo d'armadii ed eran casse nuziali, chiesastiche, da letto) v'ha dovizia nella villa di S. Remigio: una quattrocentesca, bellissima, con motivi gotici nei peducci, — altra fratina, di quella tarsia certosina venuta d'Oriente, — altre di cipresso intagliato o di pastigliaggio; e disposte come

sono, contro le pareti, senza l'ostentazione del museo, più ti piacciono.

Poichè ho già notato come ciò che rende spontanea questa magnificenza d'arte sia la cura del particolare dissimulata con dotti e squisiti accorgimenti, i quali non solo non ti lascian pensare che tutto è fittizio e voluto e fatto per il godimento raffinato di artisti, ma davvero ti immergono nell'età rievocata e fanno parere naturali tutte quelle piccole cose che la integrano cogli atteggiamenti e nelle funzioni che essa ebbe.

È su di una cassa questa preziosa coppa d'avorio del IX secolo scolpita con figure in costume romano, o presso il camino un leggìo alto con le belle curve che il cinquecento inventò per i suoi mobili, o sul tavolo dinnanzi al tronetto un cofano di cuoio dipinto con figure muliebri dai soavissimi volti botticelliani: o sono libri in rilegature quattrocentesche con formelline gotiche o in grossi cuoi bulinati del cinquecento o ufizioli sottili e lunghi come bella mano feminea. E d'attorno sedioni di cuoio con armi papali nel dossale, savonarole a stecchi, seggioloni a dossale ritto con velluti tesi da bollettoni dorati, raffaellesche svelte e sottili ed un faldistoro di bronzo dalla curva molle e graziosa.

LA QUADRERIA (ANGOLO OVEST). (Fot. Casanova).

Mi diceva un amico gentile che guidavo come te a traverso la villa di S. Remigio: « ma questo senso di una vita passata quanto peserà su quella che i proprietari devono pur vivere con noi e come noi? »

Ed il colto osservatore poneva saviamente un difficile problema di squilibrio estetico che davvero non so io risolvere.

Certo se penso al dover scrivere su quelle tarsie delicate di scrittoi, od al leggere a quel leggìo col velluto chermisi dipiuto d'oro, od al sorbire il tè su quel tavolo con rabeschi di tarlo, certo mi prende un senso di mal definito disagio e desidero fra tanta magnificenza antica un'oasi di piccola e modesta modernità.

Ci pare di non poter ridere a nostro agio fra quelle cose così sature di arte, di non poter dire le nostre care chiacchiere d'ogni giorno quasi per soggezione di tanti segni di austera bellezza.

Ma se queste bellezze tu contempli con anima ingenua e libera, senti non solo che una consuetu-

dine di vita frammezzo a loro è possibile, ma che dalla meditata educazione artistica che da tale ambiente ti verrebbe avresti ideazioni più armoniche e più serene concezioni; e se possiamo rinunciare, sia pure involontariamente e per brevi momenti, alla nostra contemporaneità per fingerci in quel lontano passato, segno è che possiamo ancora sentire e capire quel senso di esistenza.

. . . IL CURIALE BOLOGNESE RITTO FRA I CODICI PREZIOSI . . . (Fot. Casanova).

« Sempre? » ancor chiede quello che propose la questione.

Non posso dire: ancor più che la vita, l'arte che è l'essenza di molte vite trascende questa valutazione.

* * *

Proseguiamo la visita (ora abbiamo la guida vigile e dotta del marchese di Casanova che d'ogni cosa conosce il vanto affettuoso ed evidente): nell'antisala della Galleria dei quadri, di fianco ad uno stipo cinquecentesco a bambocci, sono due ante di polittico d'Allegretto Nucci che dalla bottega di Giotto uscì maestro gentile al soave Gentile da Fabriano: d'una ingenua e precisa pittura avvivata d'oro e di azzurri sereni. V'ha ancora un saldo autoritratto del Morone e, sopra un altro stipo, un bustino di frate in terra robbiana con vetrina bianca: poi, al di là d'un maestoso cancello del cinquecento, è la quadreria.

Subito in fondo incombe una larga tela di Palma il Giovane: la Battaglia di Lepanto che il pittore veneziano aveva dipinto per la Madonna del Rosario di Brescia: di quelle vaste composizioni un po' affrettate del Palma, artefice disuguale e troppo svelto. Sul primo piano, dinnanzi ad una fastosa figurazione della Fede si inginocchiano Pio V, Filippo II e Sebastiano Venier: dietro sono Marc'Antonio Colonna ed altri principi cristiani, e nel fondo scene di navigli e di combattimenti, nei quali (nè so cancellare la bizzarra imagine) evoco la figura di Miguel Cervantes de Saavedra accanto all'hidalgo dalla trista figura.

Dove la parete s'innesta al sofftto corre una lunga pittura a mo' di fascia: la vita di Giuseppe ebreo figurata ancora dal Palma in scene vivaci di colori e di atteggiamenti.

Vedesti già il Doge Mocenigo del Tintoretto, il

MATTEO BORSO. (Fot. Boccardi).

Procuratore genovese di Bernardo Strozzi, il ritratto virile del Morone: così pure le opulente allegorie del Veronese che ti ricordano i freschi nella villa dei Barbaro sul trevigiano.

Presso la soda e fantasiosa colorazione del veneziano ecco ancora il purissimo e calmo disegno dei toscani: un tondino colla Sacra Famiglia di sapore botticelliano; poi altri veneti: un vigoroso Cristo del Tintoretto caldo nelle carni e di gran modellatura, una Venere d'un Caliari nipote, un buon nudo di Didone abbandonata del Padovanino; poi, soluzione insospettata di un crimine d'arte, uno « Sposalizio di S. Caterina » del Veronese: un quadretto che chi sa per quali vicende ha perso ogni traccia di colore conservando però nella mezza tinta quasi d'un disegno una delicatezza meravigliosa.

Ed ancora una « Figlia d'Jefte » dello Strozzi, con quella naturalezza violenta e ricca di contrasti cromatici che piacque al frate genovese: due « nature » del seicentista Van der Helst, e, in cotto, una fresca riproduzione del « Mosè dormiente » del Verrocchio.

E dimenticammo nell'antisala dell'Oratorio una Madonna in pastiglia di Antonio Rossellino, « per tutto e tonda e finita » come dice il Vasari delle opere di questo scolaro di Donatello: ed una terracotta quattrocentesca soave di Madonna in trono, ed un piviale del quattrocento con ricami di seta su fondo in oro che ripetono con arte squisita finzioni di pittura.

E, e.....

Dove mi si vorrà fermare questo elenco arido che m'è uscito dalla penna mentre sol ti volevo notare sensazioni e non catalogo d'arte?

Che cosa ci giova infatti ricordare nomi che possiamo domani scordare, se non dimentichiamo le labbra caute e sottili come l'astuzia del curiale bolognese ritto fra i codici preziosi, o il profilo delicato del senatore Matteo Borso in quel medaglione quattrocentesco di marmo giallo, o il volto soave di madonna d'una miniatura, arte di saio e di soggolo che popolava coi suoi colori le chete penombre claustrali?

Se possiamo imaginare che da quel gran giardino tutta la gioia del sole e dei fiori entri nella villa e rida nelle sale un po' severe?

* * *

E mentre giriamo per queste sale e fra queste cose, altre stanze accolgono tesori nuovi e si completa la serena e classica visione del rinascimento.

Da trent'anni la Villa di San Remigio è un operoso cantiere di bellezza, e qualche volta mi par davvero che su questo « artium portus » fra 'l verde e le rose, il tempo si sia fermato.

I signori di Casanova hanno saputo crearsi tale una loro arte di vivere, moderata con la disciplina mirabile della pazienza, che in sei lustri, giorno per giorno, andaron creando con tutte queste bellezze ed integrando la superba ricostruzione d'una vita ch'essi vivono senza l'urgenza delle ore.

Fra un verso ed una melodia il marchese Silvio architetta con la tranquilla energia del costruttore programmi futuri di sicure bellezze; dimessa la pittura cui attendeva con rara virtù d'artista la marchesa Sophia evoca da un frammento di lacunare la scacchiera sottile e fantasiosa d'un cielo d'oro e sui suggerimenti d'una cronaca o d'un pittore intuisce nuove armonie d'arte.

E nell'opera quotidiana il vasto disegno va compiendosi: con terrazzi nuovi nel giardino, ghirlande di rose, melodie di scale e di fontane; nella villa con altre sale: e parecchie migliaia di volumi attendono la biblioteca e sedici colonne veneziane

corinzie dovranno bipartire la sala di musica, magnifica siccome poche potranno essere, aperta su la solenne sonorità orchestrale del Verbano.

E questi signori, che metà della vita hanno dedicato al sogno di bellezza nato colla loro adolescenza e acceso di nuovo amore nella giovinezza operosa, continuano con tranquilla fede lo stesso lavoro che ancor durerà lunga serie d'anni: nè il tempo li fa meno cauti nel risolvere o meno meditati nell'agire.

Su due archi della sala di centro (come nell'intreccio delle due S nei soffitti e nei musaici del giardino: oh! memoria di Sigismondo ed Isaotta nel tempio malatestiano di Rimini) tu leggi parole che non sono superbe ma devote all'opera compiuta e da compiere:

« Ubi dies infantiae transegimus, ubi juventae in tempore amor nos pulchra mirari docuit et in huius vitae quodcumque spatium unanimes coniunxit... in hac tranquillitate secessus domum ereximus adornavimus ut apud eos qui post hac in nostri locum successissent nostri memoria in opere perseveraret. »

« Perchè in *loro* memoria continuino l'opera i successori? »

Certo raccoglierà le parole fervide una figliuola che già s'è messa con intelletto d'amore per le vie dell'arte: intanto nella villa di San Remigio, bianca e sobria in fremiti di lago e di verde, continua senza indugi l'ascesi inesausta verso un ideale di di bellezza.

* * *

Lettore, or t'accomiato.

RENZO BOCCARDI.

LO STUDIO DI PITTURA. Fot. Boccardi.

ARTE FEMMINILE ALL' UMANITARIA .

LA Fondazione milanese, che la generosità di P. M. Loria ideò a soccorso della classe più bisognosa su un fondo di suprema incontestabile dignità, ha molti rami, e migliora, via via, i rami meno fecondi e si studia di aggiungerne coll'alimento de' suoi milioni. Ufficio di collocamento, Casa del lavoro, Case operaie, Museo sociale, Insegnamento professionale maschile e femminile, Scuola dei disoccupati. Fermiamoci qui; tanto più che il nostro pensiero si arresta precisamente alle Scuole e, essenzialmente, all'istruzione professionale femminile. La quale riceve, all'Umanitaria, un culto che si distingue da quello esteticamente insensibile d'altre istituzioni o Scuole a noi note. Invero la cura e lo sforzo degli ultimi anni — vo fuori dall'Umanitaria — ha corretto la volgarità dei lavori scolastici femminili, ma oggi quanto si vede non prova convenientemente il progresso che si invoca, e l'Umanitaria si isola beneficando moralmente.

* * *

Seguo la Fondazione di P. M. Loria nei suoi rami professionali, ne parlo, ne scrivo, non tacendo quello che ivi stimo meno opportuno, e svolgo liberamente la mia critica sulle idee e sui resultati; con tutto ciò è raro ch'io sia rimasto dubbioso sull' istruzione femminile dell' Umanitaria, lodevole in generale, ottima in particolare, sovrattutto inconfutabile nei suoi luminosi propositi. Perciò il confronto fra i lavori femminili della nostra Fondazione e quelli di molte Scuole, non è possibile

RICAMO POLICROMO. (ANGOLO).

se non vogliasi stabilire una differenza sconsolante. Forse il Collegio Reale di Milano potrà, talora, star vicino, e qualcosa potrà pareggiare; qualche buon tentativo potrà raccogliersi alla Tecnica-Letteraria, ma oggi i lavori femminili dovunque serpeggiano fra la insensibilità d'arte e la impotenza a salvarsi dalla volgarità.

* * *

Un esercito di alunne.

A noi interessano meno, peraltro, le rigidezze d'ordine amministrativo e statistico, benchè siano utili ad una fondazione come l'Umanitaria, la quale deve vivere alla *qualità* ed alla *quantità*. Così notiamo la continua ascensione de' corsi professionali femminili i quali, quest'anno, salendo il numero notevolmente sugli anni decorsi — sono frequentati da 693 alunne di cui 350 nella sezione quotidiana, 343 nella festiva, con un sensibile vantaggio del ramo Biancheria sugli altri rami, a parte la Sartoria che sovrasta ogni corso e restando inferiore la Stiratura. Il Ricamo, essendo un ramo di lusso, non ha molte alunne: 32 nelle due sezioni. Ma la notificazione ufficiale potrebbe esser più chiara; e, forse, le alunne sono di più, dovendosi considerare i ricami applicati alla biancheria (bianco su bianco) e i ricami ornamentali (policromi), guanciali, borse, portaguanti, parati da chiesa.

* * *

Lungi dunque da una pedestre determinazione statistica, questo mio scritto vorrebbe essere un lamento ed un appello, un atto di coraggio e un atto di fede: vorrebbe esporre brevemente le ragioni della insufficenza estetica che io rimprovero e vorrebbe additare qualche luce che rasserena.

* * *

Due le ragioni principali: una d'ordine generale, una d'ordine speciale. Le famiglie, anche in buona situazione economica, non si trovano spesso nella condizione di attitudine e di preparazione da conseguire il bene estetico. Voi vedrete, quindi, Signore vestite con eleganza, lo spirito indiavolato, la parola veloce, le vedrete giudicatrici tarde nelle cose d'arte, siano pure di biancheria e d'acconcia-

RICAMO POLICROMO. (ANGOLO).

tura. Esse invocano sempre la sarta e la modista, il giornale di mode e il consiglio delle... nemiche; vedrete Signore colte che parlano dell' ultimo romanzo con perspicua disinvoltura, davanti un pessimo ricamo o un giuoco infantile di colori, lo sguardo sereno, avviluppate nelle maglie del ricamo, sedotte dal giuoco infantile di colori: si escludono le Signore che non potrebbero esemplificare; sono molte, sono poche, non so, ma ve ne sono.

RICAMI CON RIPORTI. (TENDINE).

La moda! ecco la sola unica inappellabile legge. Oltre la moda le Signore dal vestito, dai modi, dalla disinvoltura ben giudicate, possono snobilitarsi al nostro pensiero. Ed esse potrebbero consigliarvi la cromolitografia da villaggio e la trivialità dell'oro da giostra nei vostri sogni di bellezza.

Questa la ragione d'ordine generale che spiega l' invadenza di lavori ordinari brutali nelle Scuole, accolti allegramente nelle famiglie.

La ragione speciale fonte di invadenza e insufficenza, è il giornale di mode. Non faccio nomi,

non metto titoli perchè inutile e odioso; per quanto non scriva a screditare ma ad alzare un credito, il credito dell'arte. Così adattai il singolare ove avrei dovuto adoperare il plurale, non essendo un non a tutto rischio del nostro bilancio. I giornali di mode oggi non vogliono « rifar la gente ». Eppure gli stessi giornali, quasi tutti, coi figurini sono non inutili propugnatori di linee simpatiche,

RICAMO CON RIPORTI. (CENTRO DA TAVOLA).

giornale di moda il nemico, ma essendo, tutti uniti, i giornali a crearci imbarazzi sulla via soleggiata dalla bellezza. E ne sfoglio, ne osservo, ne colpisco colla matita, e qualche invito da me rivolto in confidenza ebbe risposte d'indole commerciale. Il pubblico vuol così, è contento della nostra merce, loda i nostri disegni e non si può cambiare se mentre nei lavori di biancheria personale e domestica sono consiglieri maldestri.

* * *

Le ragioni brevemente esposte si integrano; ed io le richiamai alla libera discussione; alto nel fine, innocuo negli effetti. Nè mi sono mai presunto

di risolvere la questione dell' arte femminile colla mia parola. Alla gravità e diffusione del male occorrono rimedi superiori ad una forza individuale.

Ognuno che osservi la vita nelle sue espressioni positive, ammette che corrono oggi, idee d'arte superficiali, e vive oggi, nel campo femminile, la moda geniale e pettegola, opportunista e graziosa, la cui azione non sviluppa il senso estetico nemmeno su chi se ne lascia ossessionare. E, pure, se la moda infaticabile che possiede tutte le teste femminili del globo terraqueo potesse accedere alla bellezza, nessuno avrebbe da lagnarsi, esteticamente, delle Scuole, delle Signore, dei giornali, e questi si comporrebbero meglio, senza fatica e senza pericoli.

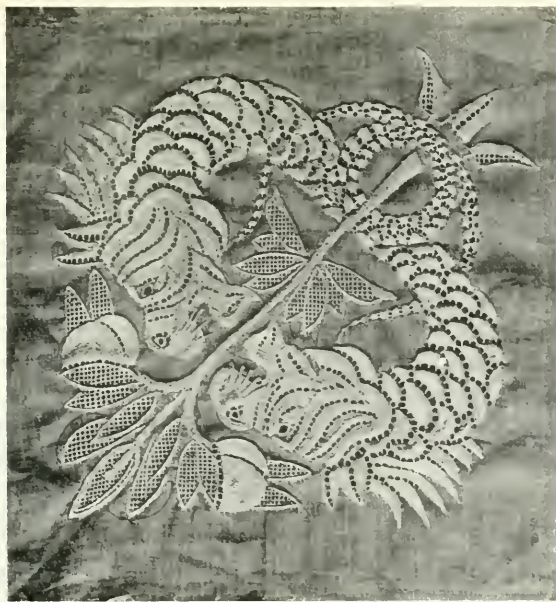
Oh! un giornale di mode come noi lo creeremmo! Sarebbe un tormento e una rivolta.

* * *

Giunto nuovamente ai giornali, richiamati questi facili espositori di linee e colori a una ragionevole dedizione verso il nostro ideale, unisco una buona collezione di lavori appartenenti a vari anni e a vari corsi dell' Umanitaria. Si osservino attentamente.

Ignoro la misura del concorso professorale sull'alunnato e la relazione esatta tra chi disegna e chi eseguisce: constato la necessità e la intimità di questa azione e scopro una certa unità la quale più si stringe, non lasciando trasparire nessun contrasto, più il lavoro è perfetto. Sta tuttavia che la nostra Scuola procede sicura alla luce d'un disegno professionale troppo minuto e circonvoluto nel suo programma, all' Umanitaria, ma pregevole all'atto pratico; sta che persino una storia del costume interviene (ignoro con quali effetti positivi) a incuorare il lavoro, quindi anche i ricami che pubblico esponenti massimi della nostra istruzione, nè io colloco alla pari dei ricami i vestiti e i cappelli non essendo possibile un accordo fra me e gli autori di quelli e di questi nell'ultima esposizione scolastica e, sulle ali de' ricordi, nelle

RICAMO POLICROMO. (TOVAGLIETTA).

RICAMO POLICROMO. (GUANCIALE).

RICAMO MONOCROMO. (INCROSTAZIONE).

RICAMO MONOCROMO. (ANGOLO).

ultime esposizioni precedenti. Che v'ha, in tutti i ricami scelti da me, piacevole armonia di pieni e vuoti, buon gusto, stilizzazione conveniente, senso di modernità; ed anco ove il bianco va sul bianco in un niveo monocromismo, la selezione, entro un ragguardevole numero di saggi, sarebbe quivi molto limitata. Soprattutto si loda la discrezione. Quasi mai, infatti, l'esuberanza rumoreggia sui nostri lavori pregevoli nel pensiero e nella forma, nel monocromismo e nel policromismo, soprattutto nella assenza d'ogni devozione alla « santa antichità », bella quando visse, sospingitrice oggi di « libertà divina ». E tutti possono giudicare, incoraggiando un'azione che, all'apparenza modesta nei grandi congegni della vita moderna, supera di gran lunga i confini della mondanità. La bellezza nella casa e nella persona, di cui sono messaggieri i lavori che raccogliamo, eleva il nostro spirito a regioni che il materialismo nè sa ispirare nè sa proteggere.

* * *

Propositi luminosi, inconfutabili, dicevo. Certo il maestro dovè presiedere; la sua influenza non deve essere scarsa e deve mantenersi vigile; comunque, non giova criticare al cospetto di tanta finezza e di tale eleganza. L'alunnato d'oggi sarà la maestranza di domani; ed è ammissibile la prevalenza del maestro sui discepoli viziata dai costumi antiestetici pullulanti come la gramigna. La sua azione è umanitaria. Perchè è vera umanità, sfatare le ragioni che determinano l'attuale insensibilità estetica ch'io, devoto all'ideale femminino, denuncio, lo sguardo sul Divino Poeta e il coraggio dell'onestà per arme:

« Chè, se la voce *mia* sarà molesta
Nel primo gusto, vital nutrimento
Lascerà poi quando sarà digesta ».

ALFREDO MELANI

RICAMO MONOCROMO. (ANGOLO).

NECROLOGIO.

Annibale Brugnoli. — Nello scorso dicembre, all'età di 73 anni, si è spento in Perugia, dove era nato, il pittore cav. Annibale Brugnoli, la cui arte per un ventennio interessò molto la stampa ed il pubblico.

Dotato di uno straordinario temperamento e di

ANNIBALE BRUGNOLI.

grande fantasia, dopo aver frequentato la patria Accademia, passò alla scuola Domenico Morelli dove apprese quelle qualità di coloritore gustoso e giocondo che seppe poi associare ai tiepoleschi ricordi.

Fu amico di Federico Faruffini, quando questi si ritirò a vivere e a lavorare in Perugia, e subì molto l'influenza dell'arte straordinaria del grande artista lombardo.

Il Brugnoli, dopo aver dipinto molti quadri di soggetto romantico, cominciò ad affermarsi felicemente come decoratore ardito e fantasioso a Parigi dipingendo in un padiglione dell'Esposizione del 1878. A Roma poi nel 1880 con la lavorazione a tempera della cupola del Teatro Costanzi riportò un vero e grande successo. Difatti, pur rappresentando la sua arte un periodo ormai chiuso essendo del tutto cambiate le tendenze decorative, quell'ardita concezione piena di lirismo, svolta con grande magistero di tecnica e giocondità di colorito, anche oggi è piacevolmente riguardata.

Infinita è la serie dei suoi lavori a Roma, a Firenze ed in molte altre città. — A Milano dipinse la grande sala della Villa Marsaglia e la cupola del Teatro Lirico Internazionale.

Combattè appena ventenne con Garibaldi e fu ottimo cittadino amantissimo della sua Perugia dove lascia molte opere, tra le quali il soffitto della sala del Palace Hôtel e i grandi quadri di soggetto di storia umbra nella sala della Banca Commerciale.

E a Perugia e da quanti lo conobbero è stato vivamente rimpianto.

A. Iraci.

* * *

Francesco Novati. — Agli ultimi dello scorso dicembre è morto Francesco Novati, lavoratore instancabile che molto ancora poteva dare e certamente avrebbe dato agli studi storico-letterari, in cui era profondo, e al decoro d'Italia. È scomparso improvvisamente, quando il soggiorno nel clima mite di S. Remo sembrava avergli portato la guarigione d'un male che da alcuni mesi lo andava travagliando; è scomparso, quando egli stesso, sentendosi rinvigorito, manifestava la gioia di chi si sente come risorto alla vita, il proposito di ritornare alla sua Milano e alle molteplici occupazioni, il desiderio di risalire la cattedra dell'Accademia Scientifico-letteraria che egli ha illustrato.

Nato da famiglia ragguardevole il 10 gennaio del 1859 a Cremona, potè per l'agiatezza che lo esimeva da ogni frettolosità di collocamento, dopo di aver compiuto in patria gli studi secondari, se-

guire a Pisa il corso di lettere sotto il D'Ancona, suo insigne maestro, del quale fu scolaro devoto conoscendo quanta solida dottrina si nascondesse sotto le modeste apparenze di quell'uomo.

Dopo un breve curricolo scolastico nell'insegnamento superiore a Milano, a Palermo, a Genova, ebbe la cattedra di storia comparata delle letterature neo-latine all'Accademia di Milano, alla quale diede tutta la sua attività e tutta la sua dottrina. In trentadue anni d'insegnamento cattedratico quale prodigiosa mole di lavoro egli abbia saputo condurre a compimento, lo dimostrano le oltre quattrocento pubblicazioni che, se abbracciano più particolarmente la letteratura italiana dal periodo delle origini all'ottocento, spaziano anche liberamente in più vasti campi.

Fu col Graf e col Renier, che lo precedettero nella tomba, l'ideatore e il fondatore del *Giornale storico della letteratura italiana* che dal 1883 continuò in quell'opera di restaurazione della critica letteraria che doveva lasciare tracce profonde.

Collaboratore dell'*Emporium*, al quale mandava tratto tratto alcuni di quei suoi scritti — dove l'antico e il vecchio veniva esumato con fine sagacia, e illuminato non solo da ricchezza d'erudizione ma da gusto elegante — fu l'iniziatore e l'anima della *Biblioteca storica della letteratura italiana* e di un'altra impresa ardita: la *Collezione Novati*, affidata, come la precedente, al nostro Istituto italiano di arti grafiche, e destinata a comprendere « Codici, manoscritti e stampati con miniature o disegni riprodotti a fac-simile » col proposito di servire « ad una duplice schiera di studiosi: a quelli che coltivano la storia delle lettere, ed a quelli che consacrano l'attività loro a chiarire le vicende dell'arte ».

Presidente della *Società storica lombarda*, ne diresse l'organo l'*Archivio storico*, come pure seppe nella sua somma di lavoro trovar posto per altre pubblicazioni periodiche che restano a dimostrare la vigorìa del suo intelletto.

Se gli studiosi rimpiangono in Francesco Novati lo scienziato, il dotto campione delle ricerche storiche, tutti quanti ne conobbero l'animo affettuoso lamentano la perdita dell'amico, del compagno festoso, gaio, piacevole, del cittadino cospicuo che nella scuola e fuori della scuola onorò soprattutto la patria sua.

NOTIZIE.

* A Mantova il 19 dicembre scorso è stata aperta nel Palazzo Ducale una Mostra regionale d'arte a beneficio dei mutilati e degli orfani per la guerra. La mostra, alla quale hanno aderito tutti gli artisti mantovani, è riuscita di grande interesse.

* A Napoli si è pure inaugurata la prima Esposizione indetta dal *Comitato Artistico Meridionale*. L'*Emporium* ne parlerà in uno dei prossimi numeri.

Vol. XLIII N. 255

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE VARIETÀ

MARZO 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

V. MIGLIARO: POPOLANA NAPOLETANA IN ABITO DI FESTA.

(Fot. T. Filippi, Venezia).

EMPORIUM

VOL. XLIII. MARZO 1916 N. 255

ARTISTI CONTEMPORANEI: VINCENZO MIGLIARO.

COLUI che si accingerà a fare, con serena fedeltà e con limpido acume critico, la storia delle arti belle in Italia da quando questa si è costituita in nazione, tenendo conto dei varii raggruppamenti regionali, i quali ancora oggidì si mantengono abbastanza tenaci, potrà scrivere un capitolo oltremodo interessante, raccontando gli splendori e le miserie della scuola napoletana di pittura della seconda metà del secolo decimonono e analizzandone e spiegandone le cause complesse.

A venti anni di successi trionfali, che si susseguirono quasi ininterrottamente dall'esposizione di Firenze del 1861 all'esposizione di Torino del 1880, culminando in quella di Napoli del 1877, dovevano succedere venti anni di melanconica decadenza, posta in sempre maggiore rilievo dal crescente disdegnoso allontanamento da parte del pubblico, che pure aveva delirato di entusiasmo pei pittori maggiori e minori del Mezzogiorno d'Italia, e di spietata severità da parte della critica, che ne aveva cantato le lodi su tutti i toni.

VINCENZO MIGLIARO.

I successi, considerandoli nel loro complesso, erano stati meritati, se anche talvolta esagerati o glorificanti un artista di evidente mediocrità nella sua superficiale piacevolezza vignettistica, quale fu ad esempio Gaetano di Chirico, mentre un altro di profonda e nobile intensità drammatica, quale fu Gioacchino Toma, se non proprio trascurato non veniva almeno apprezzato al giusto suo valore. Infatti la scuola napoletana di pittura, sotto l'impulso prima del delicato sano ed elegante impressionismo di Giacinto Gigante e degli altri paesisti del gruppo di Posillipo, poi del verismo di Filippo Palizzi, sincero e robusto, se anche troppo oggettivo, alquanto superficiale e perfino un po' gretto nella sua meticolosità analitica, ed in ultimo del romanticismo concettoso e del virtuosismo sapiente di Domenico Morelli, aveva non soltanto saputo emanciparsi risolutamente dal greve dominio accademico, ma era riuscito,

V. MIGLIARO: IL GALLO.

mercè una serie assai copiosa e varia di quadri ad olio e ad acquerello di efficace originalità di composizione e di non comune eccellenza di tecnica, a mettersi alla testa del movimento di risveglio artistico, che, subito dopo la politica affermazione unitaria, erasi andato determinando nelle maggiori città del regno. E meritava così di essere a buon diritto proclamata l'iniziatrice vittoriosa di quella che veniva in seguito definita, sia anche con una certa enfasi nazionalistica, la seconda rinascenza delle arti belle in Italia.

Bisogna però riconoscere che se, dopo circa un ventennio d'incontrastate vittorie, la scuola napoletana perdette a poco per volta le simpatie della critica ed i favori del pubblico, la colpa ad altri non deve e non può imputarla che a sè medesima. Il dominio ammaliatore che su di essa esercitò il Morelli finchè visse, se da principio ne attivò le forze d'iniziativa e ne allargò l'orizzonte spirituale, finì, a lungo andare, col determinarne la decadenza, sia col reprimere ogni accentuato sviluppo d'individuale originalità, sia col costringere ogni attività giovanile, desiosa di rinnovazione, in un ristretto ambito di visioni estetiche e di ricerche tecniche e sia col non sapere ricorrere ai ripari contro la deleteria influenza dello spagnolismo alla Fortuny.

Fu così che la maggior parte della brillante pleiade dei giovani pittori, usciti a successive riprese dall'Istituto di belle arti di Napoli, dopo avere seguito i corsi di Morelli e di Palizzi, si lasciarono inebbriare dagli applausi con cui furono accolte le loro prime opere e si compiacquero in un manierismo spagnoleggiante, che traviava le loro native attitudini artistiche e li sospingeva ad abusare di un raro senso del colore, vivace e spontaneo in essi quasi quanto nei veneziani, per ripetere sempre, con lievi modificazioni, il medesimo quadro, a cui aveva sorriso una prima volta il favore del pubblico, senza più affannarsi dietro la ricerca di un'originalità spiccatamente individuale, senza punto curarsi se in altri paesi del mondo vi fossero altri pittori che tentavano curiose ed importanti innovazioni di tecnica e che inseguivano, non senza fortuna, nuovi ed elevati ideali d'arte.

V. MIGLIARO: IL PALAZZO DI DONN'ANNA A NAPOLI.

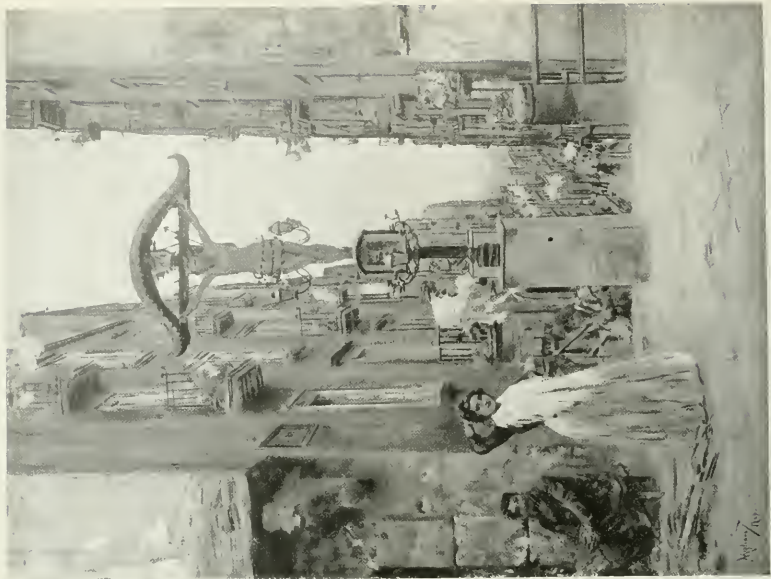
Immobilizzati nell' idolatria della virtuosità di pennello di un Fortuny e di un Morelli e nella radicata convinzione del primato della scuola napoletana e della scuola spagnola su tutte le altre scuole di pittura dell'universo, non si lasciarono scuotere, così come avvenne per loro ventura ai veneziani, minacciati dai pericolo del giocondo e superficiale manierismo favrettiano, neppure dalle opere magnifiche ed audaci di pennelli francesi e inglesi, olandesi e scandinavi, tedeschi e ungheresi, belgi e russi, che le mostre internazionali di Firenze, di Venezia e di Roma indussero a scendere in Italia, raffinando e rendendo più eclettico ed in pari tempo più esigente il gusto dei nostri critici e dei nostri amatori d'arte. Anzi eglino fecero orecchie di mercante alle parole di qualche scrittore, che, avendo molto a cuore la minacciata loro buona fama, li esortò più volte concitatamente a tentare uno sforzo coraggioso e decisivo su sè stessi per discacciare la peccaminosa indolenza cerebrale in cui già da troppo tempo si assopivano e per rinnovare una buona volta l'arte propria, cercando ispirazioni più moderne e meno

V. MIGLIARO: IAIUAGGIO.

V. MIGLIARO: LA BELLA NAPOLETANA.

viete, pure non rinunciando ai caratteri essenziali del genio meridionale.

Allorquando si sentirono affatto isolati, mentre le simpatie e le ammirazioni che li avevano incoraggiati sostenuti e magnificati durante gli anni giovanili li abbandonavano per rivolgersi ad artisti più coscienti e più ardimentosi di altre regioni d'Italia, i quali avevano saputo tener conto delle lezioni venute loro d'oltralpi e d'oltremare, compresero alfine l'errore in cui caparbiamente avevano perseverato. Alcuni allora tentarono di cambiare strada, ma dovettero quasi sempre accorgersi che era troppo tardi; altri si limitarono a lamentarsi, senz'alcun risultato pratico o morale, di essere incompresi o male giudicati ed altri si rassegnarono, sia anche a malincuore, alla loro sorte mediocre e, rinunciando a poco per volta ad ogni elevata ambizione estetica, si dettero da fare per accaparrarsi un posto d'insegnante in qualche governativa o municipale scuola d'arte che permettesse loro di sbarcare alquanto meglio il lunario.

V. MIGLIARO : UN ANGOLO DI VIA DEGLI OREFICI — NAPOLI.
(Fot. Esposito).

V. MIGLIARO : UNA VIA DI NAPOLI ALTA.

V. MIGLIARO: SANT' ELIGIO — NAPOLI. (Fot. Lomba...

V. MIGLIARO: UN MERCATO A NAPOLI. (Fot. Lo...

V. MIGLIARO: TESTA DI DANZATRICE.

* * *

La reazione, a cui io ho or ora accennato, era — riconosciamolo pure ad onore del vero — da parte della critica e del pubblico non soltanto giustificata ma utile necessaria e quasi doverosa, perchè lo spagnolismo, col suo distacco dallo studio sano e diretto della realtà e con le sue piacevolezze astutamente mercantili di tavolozza, dopo avere corrotto proprio quella parte della risorta arte italiana che aveva dato migliori risultati ed aveva fatto sorgere maggiori speranze per l'avvenire, ne minacciava l' intero organismo. Questa reazione però, come accade più che di sovente per ogni forma di essa, eccedette, manifestandosi troppo recisa e severa ed involgendo in una comune e non graduata riprovazione tanto i colpevoli coscienti e volontarii e quindi senza alcuna scusa, quanto i colpevoli per debolezza e per suggestione e quindi ancora redimibili ed anche più di uno sotto ogni aspetto irreprensibile.

La condanna infatti colpì, con cieca inesorabilità, tutto il gruppo meridionale, salvo i pochi che, per una ragione od un'altra, si erano già da tempo allontanati da esso. Per uno di quei subitanei voltafaccia, che si avverano nel mondo dell'arte non meno che nel mondo della politica e sostituiscono di colpo i crucefige agli osanna, bastò appartenere alla scuola spagnola od alla scuola napoletana, così strettamente apparentate, per essere subito preso in uggia dai visitatori delle esposizioni italiane e per essere fatto bersaglio delle censure e degli epigrammi dei disinvolti e mordaci resocontisti di esse sui giornali e sulle riviste.

Fu dal seno medesimo della scuola spagnola,

V. MIGLIARO: MERCATO DI NOTTE A NAPOLI.
(Prop. del Museo di S. Martino. Napoli).

V. MIGLIARO: PRIMAVERA IN UNA VIA DI NAPOLI.

proprio quando essa pareva ridotta all'estrema sua decadenza, che sorsero, quasi d'improvviso, alcuni pittori di rara e sicura valentia e di spiccata originalità, quali un Sorolla, uno Zuloaga e un Anglada, riuscendo, dopo avere debellati definitivamente gli ultimi campioni del fortunismo, a riabilitarla ed a ricondurla in auge, con fisonomia assai diversa. Simile fortuna mancò purtroppo alla scuola napoletana.

V. MIGLIARO: SEDUZIONE. (Fot. Esposito).

Ciò non pertanto a me sembra che, dopo che più di un ventennio è trascorso e dopo che il pericolo epidemico d'importazione iberica che minacciò per un momento l'arte italiana è da considerarsi completamente scomparso, un imparziale giudizio di revisione s'imponga a favore della scuola napoletana.

Lasciando in disparte i pittori d'insita mediocrità, d'insanabile manierismo e di spiccata tendenza bottegaia, esso dovrà innanzi tutto rilevare, come ancora non è stato fatto abbastanza degnamente

il singolare valore d'ingenua e pur sottile visione ed interpretazione delle scene della natura che dei paesisti di Posillipo fece dei veri iniziatori e dei nobili precursori. Dovrà, subito dopo, ristabilire quanto, la pittura storica, stecchita congelata e resa uggiosa dal classicismo accademico.

Passando ai loro più o meno immediati successori, non si potrà non tributare una sentita lode,

V. MIGLIARO . FANCIULLA DEL POPOLO.

(Prop. della G. [illegible] Napoli) Fot. [illegible]

l'esatta proporzione dei pregi e dei difetti nell'opera di quegli onnipotenti grandi-sacerdoti dell'arte napoletana che furono Domenico Morelli e Filippo Palizzi, nonchè in quella dei loro due emuli, Bernardo Celentano e Saverio Altamura, ai quali va riconosciuto il merito di essere riusciti più di una volta a riumanizzare, sia anche teatralizzandola al- non soltanto a coloro che, come fu il caso prima per Giuseppe de Nittis, Achille Vertunni e Federico Rossano, poi per Francesco Paolo Michetti, Antonio Mancini e Alceste Campriani e infine per Lionello Balestrieri, Enrico Lionne, Vincenzo La Bella ed Ulisse Caputo, seppero preservare la loro personalità artistica dall'influenza dominatrice

V. MIGLIARO: IL PENDINO — NAPOLI.
(Prop. del Museo di S. Martino, Napoli).

V. MIGLIARO: VICOLO DEGLI OREFICI — NAPOLI.
(Prop. del Museo di S. Martino, Napoli).

V. MIGLIARO: SANTA LUCIA — NAPOLI.

(Prop. del Museo di S. Martino, Napoli).

V. MIGLIARO: PIAZZA FRANCESE — NAPOLI

(Prop. del Museo di S. Martino, Napoli).

ed assimilatrice di Morelli, allontanandosi da Napoli per recarsi a vivere e ad operare in altre città d'Italia ed all'estero, ma anche e sopra tutto al drammatico e sentimentale Gioacchino Toma ed al fantasioso Edoardo Dalbono, i quali ottennero miracolosamente un identico risultato, pure rimanendo di continuo accanto al maestro benamato e dandogli prova di un eccezionale attaccamento, in cui l'ammirazione assunse più di una volta il carattere di vero fanatismo.

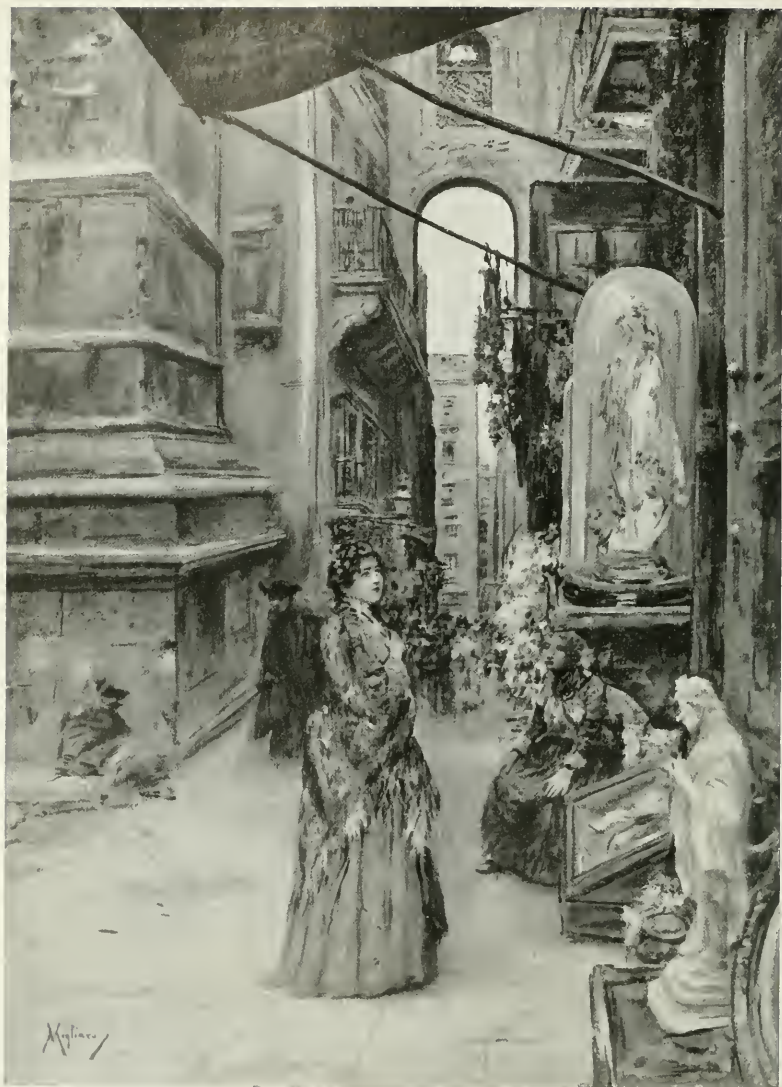
V. MIGLIARO: VICOLI DI S. LUCIA — NAPOLI.

Lo stesso non si può dire di sicuro nè per Camillo Miola e Giuseppe Boschetto, nè per Edoardo Tofano, Francesco Netti e Teofilo Patini, ma se non si può non deplorare che l'ipnotizzante barbaglio dell'astro morelliano li abbia arrestati sul sentiero in cui così brillantemente avevano fatto i primi passi e non abbiano quindi potuto o saputo mantenere appieno le promesse date con le loro prime vigorose tele, si deve pure riconoscere che quadri come *Plauto mugnaio*, *Il fatto di Virginia*, *La lista dei proscritti da Silla*, *Suor Maria*, *L'uscita dal ballo in maschera* e *L'ultimo erede* sono tutte opere tipiche e significative e degne come tali di occupare un posto d'onore in qualsiasi eletta collezione

di opere italiane di pittura della seconda metà del secolo decimonono.

Senza fare altri nomi, io credo che di varii dei pittori napoletani morti da poco o ancora viventi si

V. MIGLIARO : VICOLO DELLE CANNUCCIE NAPOLI.

darebbe giudizio molto meno severo e quindi più imparziale, se, invece di prendere soltanto in considerazione le opere stanche artificiose e convenzionali dell'età matura, si riguardassero le opere fresche spontanee e genuine dell'ispirazione giovanile, non ancora traviata da qualche successo sproporzionato al merito e dalle esigenze funeste di un pubblico di cattivo gusto. Certo è però che, sgombra che si sia la mente da ogni ingiusto preconcetto contro tutto un gruppo regionale di artisti che dei suoi torti è stato punito oltre misura, si dovrà pure sentirsi lieti di potere almeno rimettere in giusta luce e rendere leale omaggio a quei pochi fra essi, onesti sinceri e sagaci, i quali, sdegnando i richiami allettatori di una moda pittorica che poteva assicurare loro, come già ad altri confratelli, un successo

V. MIGLIARO: VIA S. GREGORIO ARMENO — NAPOLI.

V. MIGLIARO: NUDO DI DONNA

V. MIGLIARO: UNA VIA DEL QUARTIERE DI PORTO — NAPOLI.

pronto, oltremodo lusinghiero ed abbastanza rimunerativo, hanno continuato a dare ascolto soltanto ai suggerimenti della propria indole di osservatori o di fantasticatori del pennello.

Uno tra costoro il quale ha in ispecial modo il diritto di reclamare che l'opera sua, alquanto negletta o non abbastanza apprezzata, malgrado possegga un accento di spiccata e caratteristica originalità, venga presa in nuovo esame, più sereno e più attento, è Vincenzo Migliaro.

Se di lui non si può di sicuro affermare che sia rimasto, durante tutta la sua carriera, affatto immune da quel perniciosissimo contagio spagnolo che tante vittime fece nel mondo artistico napoletano e romano, bisogna però convenire che esso si arrestò all'epidermide della sua produzione pittorica, limitandosi ad indurlo a un certo abuso di tinte bituminose e di cincischiature cromatiche, nonchè di levigature leziosette nel trattare le carni delle giovanili figure di popolane partenopee che egli ama di mettere in iscena nei suoi quadri.

Mentre la maggior parte di coloro che gli erano stati compagni di classe nell'Istituto di belle arti di Napoli o l'avevano in esso preceduto o seguito di qualche anno componevano, seguendo il deleterio esempio dei pittori spagnoli e senza esserne purtroppo sconsigliati dai proprii maestri, i loro quadri con agile abilità di pennello ma con evidente artificio e crescente manierismo, nell'ambiente fittizio del loro studio, servendosi sempre dei medesimi modelli di mestiere, vestiti ora da guerrieri antichi ed ora da preti o da contadini

V. MIGLIARO : CASE DI MARINAI. (Fot. Losacco).

moderni, il Migliaro ebbe il chiaroveggente buon senso di chiedere quasi sempre e con viva passione l'ispirazione per le sue tele alla vita reale, così come variamente si manifesta lungo le strade e sulle piazze della sua città natale. È per questo suo convinto e pertinace amore per il vero, che gli procurò durante parecchi anni censure e sarcasmi,

V. MIGLIARO : POSILLIPO. (Fot. Le...)

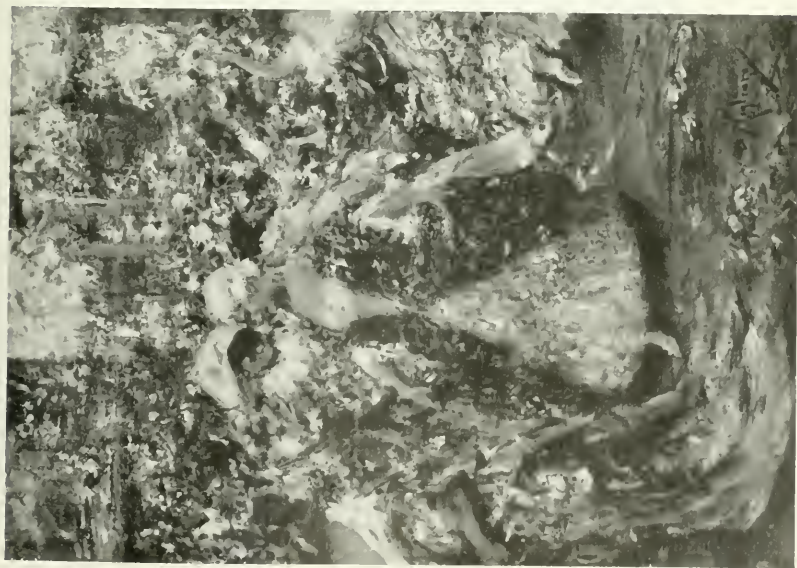
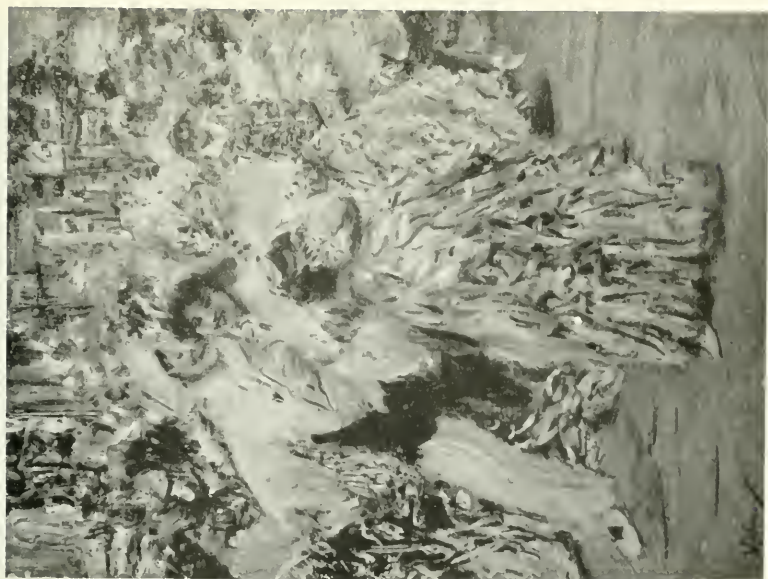
senza però riuscire a distoglierlo dai suoi propositi e dalle sue consuetudini di arte, che egli oggigiorno ci attrae, c'interessa e ci persuade molto più di tutti o quasi tutti i suoi confratelli della moderna scuola napoletana di pittura.

* * *

Le esigenze imperiose delle industrie perfezionate e dei traffici accresciuti, i dettami sempre più rigidi dell'igiene e gli straordinarii progressi del cosmopolitismo hanno, durante l'ultimo trentennio, esercitato su Napoli, luminosamente bella e maliarda fra i sorrisi del cielo e del mare, come su di ogni altra grande città europea, la loro influenza eguagliatrice, facendo a poco per volta ed in gran parte se non proprio in tutto, scompaiire quanto alle sue strade, alle sue piazze ed alle sue case attribuiva un carattere specialissimo, oltremodo vivace e pittoresco. Opporsi a siffatta fatale rinnovazione di cose e di uomini sarebbe insano e riprovevole, come sciocco sarebbe il non volerne riconoscere i grandi vantaggi dal punto di vista della pubblica salute e dell'utilità pratica.

Si comprende, però, di leggieri il rimpianto nostalgico per quanto ieri ancora esisteva di una città benamata ed ora non esiste più da parte di quelle anime tenere e sognatrici che sentono in particolar modo il fascino degli spettacoli della natura e degli aspetti degli edifici creati dagli uomini e in mezzo e dentro a cui si è svolta, durante secoli, la loro esistenza quieta o procellosa e intessuta, con varia vicenda,

V. MIGLIARO: A BASSO PORTO — NAPOLI.
(Prop. del Museo di S. Martino, Napoli).

V. MIGLIARO: TAVERNA NAPOLETANA.

V. MIGLIARO: MASCHERATA. (Fot. Losacco).

V. MIGLIARO: NEL VEGLIONE.

di gioie e di dolori, di vittorie e di sconfitte, di esaltazioni e di abbattimenti. E si comprende altresì che esso imponga all'arte, geniale imbalsamatrice del passato, la missione di conservare, mercè il pennello o la penna, per i nostri occhi e le nostre menti e per gli occhi e le menti dei posteri, gli aspetti più tipici della vecchia Napoli, fatta scomparire dal piccone demolitore o trasformata dagli usi e dai bisogni della vita contemporanea e, insieme con essi, le fogge di vestire e le costumanze del popolino che l'abitava, gaio impulsivo e chiassone, amante delle feste clamorose all'aria aperta, pronto agli scatti omicidi d'iracondia per gelosia, prepotenza o vendetta e compiacentesi alle mandolinate ed ai canti notturni.

V. MIGLIARO: PORTA CAPUANA — NAPOLI.

Agli impulsi di questo dovere estetico, che, nel campo delle lettere, ha svegliato così di sovente e con tanta efficacia di risultati la vena, volta a volta poetica novellistica o drammatica, di Salvatore di Giacomo e di Ferdinando Russo, due pittori hanno in ispecie ceduto con fervore entusiastico d'ispirazione e con sicura maestria di pennellata e sono stati Edoardo Dalbono e Vincenzo Migliaro.

Il primo, spirito di poetica esuberanza di fan-

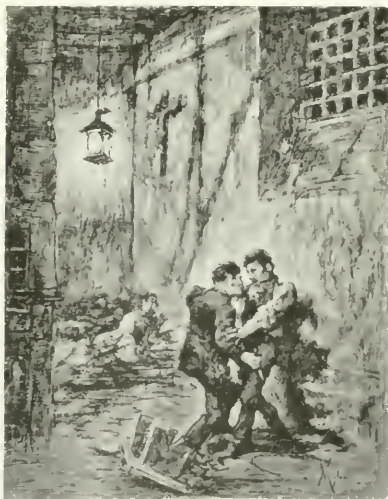
tasia, della vecchia Napoli a metà scomparsa e dei napoletani di sette od otto lustri fa ci ha dato, con movimentata grazia figurativa e con savorosa giocondità di tavolozza, una rappresentazione affatto glorificatrice ed alquanto immaginaria, mentre invece il secondo si è attenuto con iscrupolo grande alla realtà, pure trovando modo di presentarcela sempre sotto le apparenze più simpatiche e piacevoli.

Nato a Napoli l'8 di ottobre del 1859 da una famiglia di piccola borghesia, il Migliaro, costretto dall'insuperabile sua avversione per la matematica ad interrompere l'iniziato corso della scuola tecnica, studiò prima plastica con Stanislao Lista e poi disegno e pittura con Domenico Morelli.

Fino dalle sue prime prove, che richiamarono subito, per una loro nota nuova e tutta propria, l'attenzione dei competenti su di lui e lo fecero, diciottenne appena, vincitore di un concorso nazionale, egli si applicò a raffigurare sulla tela o sulla carta, con segno minuzioso e leggiadro e con colorazione calda e smagliante, se anche talvolta un po' troppo bituminosa, i tipi, specie femminili, della plebe napoletana, accortamente precisati nelle attitudini caratteristiche delle persone e nelle espressioni rivelatrici dei volti e gli episodii movimentati della vita per le strade, sotto i più varii effetti di luce diurna o serotina.

Pure mutando di continuo dimensioni di tele e di figure, pure variando soggetto ed ispirazione, pure passando con disinvoltura dalla scena di genere al ritratto ed al paesaggio, il Migliaro, salvo per qualche pannello di carattere decorativo, per qualche tipo di quella Spagna meridionale, la quale tanti punti di contatto e di somiglianza possiede con Napoli, per qualche formoso nudo di donna visto di scorcio o per qualche gaio gruppo di maschere carnevalesche, si è mantenuto fedele alla città che gli ha dato i natali.

È così che ora egli può a ragione andare orgoglioso di essere riuscito, con tutta una collezione di voluttuose teste muliebri dagli occhi di velluto, dalle labbra coralline e dalla folta chioma nera e crespa, di vivaci scene di folla e di efficacissime rievocazioni di pittoreschi cantucci distrutti dalle imperiose esigenze edilizie del così detto *sventramento*, ad interessarci ancora una volta alla Napoli che fu, facendocela intensamente amare e dilettosamente sognare.

VITTORIO PICA.

V. MIGLIARO: ILLUSTRAZIONE PEL DRAMMA « SAN FRANCISCO » DI S. DI GIACOMO.

VILLAFRANCA NELLA STORIA E NELL'ARTE.

ARLARE di Villafranca equivarrebbe ad evocare un'infinità di memorie delle età passate, e più che altro quelle dell'epoca eroica del nostro risorgimento che non son poche. Ce ne ha offerto lo spunto Ferdinando Martini nella chiusa del suo poderoso discorso in cui rievocò date memorabili che si ricollegano a quella in cui era viva quella « fede per tanti anni nutrita » per l'agognata liberazione di tutti gl'italiani dal giogo straniero:

« ... E ricordo con quanto giubilo nella effusione di speranze insperate fossero accolte le truppe francesi aiutatrici alla conquista della indipendenza « dalle Alpi all'Adriatico » secondo la promessa del manifesto imperiale: ricordo le irose delusioni e gli sconforti per la improvvisa pace di Villafranca... »

Il ministro delle Colonie, rievocando quelle tristi memorie nell'ora presente efficacemente incitatrici, ha agitato il vecchio, polveroso lenzuolo che ricopre un momento storico intricato, che prese aspetti diversi dai diversi punti e dalle diverse persone da cui venne guardato. Il ricordo improvviso del ministro è valso ora a semplificare quella visione storica, riducendola in un contorno netto e ben rilevato: la campagna d'Italia del '59 aveva fini complessi, secondario era quello della libertà d'Italia con Venezia. Non era più interesse francese, osservò il Tivaroni, nè una tradizione napoleonica...

Napoleone III, sentitosi oltrepassare dal movimento dell'Italia centrale, si fermava. Contrariato pure della posizione quasi indipendente dell'esercito di Vittorio Emanuele e della « indisciplinatezza » del Re, estinse d'un tratto il suo fervore per l'Italia. Bolton King volle dire che l'idea di Napoleone era troppo grande per lui stesso, giacchè l'imperatore nell'esecuzione era sempre inferiore al proposito.

Fatto sta che della sua decisione non diede mai spiegazione a chicchessia, nemmeno ai suoi più fidi generali.

PANORAMA DI VILLAFRANCA VISTO DALLA TORRE CENTRALE DEL CASTELLO.

ANGELO MESSEDAGLIA.

Quando l'imperatore annunziò la sua risoluzione di proporre l'armistizio era presente il maresciallo Vaillant. Napoleone chiamato il generale Fleury gli ordinò di farsi scortare da un drappello delle Cento guardie e di recarsi a Verona latore di una lettera a Francesco Giuseppe con la quale gli offriva un armistizio. *Mais y songez-vous, Sire?* » esclamò il maresciallo Vaillant: « *l'armistice c'est la paix.* » — « *Maréchal* », replicò bruscamente l'imperatore, « *cela ne vous regarde pas.* » — *Mais, Sire, vous avez promis aux Italiens de les délivrer des Alpes à l'Adriatique.* » — « *Je vous répète, maréchal, cela ne vous regarde pas !...* »

Il Conte di Cavour non voleva che il Re firmasse i preliminari di pace che immediatamente seguirono, quella firma la considerava come ignominiosa; e quando fu costretto ad apporla, Vittorio Emanuele aggiunse di suo pugno: « *J'accepte pour ce qui me concerne.* »

L'undici di luglio i preliminari di pace erano firmati a Villafranca e il giorno seguente tutto il ministero presieduto dal Conte Camillo di Cavour rassegnava le sue dimissioni. Il Paleocapa, che da qualche anno era diventato cieco, e che sedeva in Consiglio come ministro senza portafoglio, esclamava piangendo: « Non mi duole più di essere cieco, dal momento che non posso rivedere la mia diletta Venezia! »

AUTORITRATTO DI JACOPO TUMICELLI. (MINIATURA SULL'AVORIO).

(Prop. Fantoni).

Lo stupore e la delusione per quella inaspettata soluzione furono enormi; si versarono, come suol dirsi, fiumi d'inchiostro e ogni pensatore, ogni scrittore volle darne una interpretazione personale. Sono interessanti i pareri di alcune personalità spiccate del tempo, che il Montini [1] ha raccolto; più che mai curiosi quelli degli stessi generali francesi. Il generale Canrobert disse: Io mi rammarico della pace prima della conquista della linea dell'Adige. Il generale Fleury: Fu un colpo tea-

(1) DOMENICO MONTINI — *La pace di Villafranca.* Appunti storici con notizie inedite. Mantova, 1900.

VILLAFRANCA: PIAZZA.

VILLAFRANCA: CAFFÈ PRINCIPE UMBERTO. (Fot. Monticelli).

VILLAFRANCA: CASA FANTONI OVE NACQUE A. MESSEDAGLIA. (Fot. Monticelli).

trale di moderazione della più grande abilità. Il generale Leboeuf: È un infischiarsi di tutti il far la pace; perchè? tutto andava a seconda. E che dobbiamo dire ai nostri alleati a cui avevamo promesso l'Adriatico? E infine il generale Frossard: Questa pace è nauseabonda!

I commenti italiani toccarono il più alto diapason, ma il più efficace fu quello dell'arte in un quadro celebre di Domenico Induno: L'annuncio della pace di Villafranca. Il Massarani descrisse il quadro così: « Quella nube di tetri pensieri che cala su Milano percossa e attonita un'altra volta; all'annunzio ond'erano tronche a mezzo le sue speranze: quel vampo d'ira che se ne leva, quell'agitarsi di passioni, prorompenti in tante forme diverse quante sono le età, le condizioni, i caratteri, eppure allacciate insieme ad una sola radice, quella evidenza che s'indonna di te sì che, tu spettatore, con l'animo rimescolato ancora dalle memorie, esiti col soldato, fremi col volontario, t'accasci col veterano di S. Elena, e volere o no, ti senti tratto a riconoscere

Pe' tanti visi il tuo aspetto istesso,

tutta quella vivisezione umana dà la definizione forse più che adeguata che si potesse dell'artista ».

CASTELLO DI VILLAFRANCA.

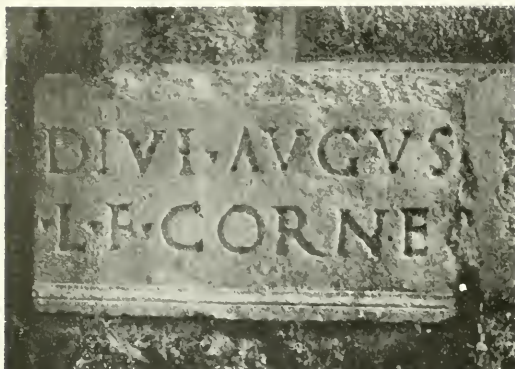
Una nota stonata stride tra il desolato coro elegiaco degl'Italiani, quella di un generale piemontese che esclama: Basta! Napoleone sa ciò che fa, e non lo farebbe se non vi fosse costretto! La nota è del generale Enrico Della Rocca, che sette anni appresso, mentre si combatteva e si moriva sulle alture di Custoza, se ne stette per ore in ostinata immobilità, sorbendo pacificamente il

gelato davanti al caffè Principe Umberto di Villafranca, sordo alle urgenti richieste del valoroso generale Govone.

Subito dopo concluso l'armistizio Napoleone III scrisse a Francesco Giuseppe proponendogli un convegno a Villafranca. Francesco Giuseppe rispose con una lettera evasiva che fu consegnata a Napoleone dal principe d'Assia. Napoleone espose al principe i punti principali del suo progetto di pace: la Lombardia alla Sardegna, con Mantova e Peschiera; la Venezia indipendente; confederazione italiana; laicizzazione della Romagna.

Il principe d'Assia ribattè che questi patti non potevano essere approvati da Francesco Giuseppe e che perciò riteneva inutile l'incontro dei due imperatori a Villafranca. Ma Napoleone voleva la pace a tutti i costi e riscrisse una lunga lettera all'imperatore d'Austria; fu in seguito a questa seconda lettera che Francesco Giuseppe mandò a dire che accettava l'abboccamento fissandolo pel giorno undici.

Napoleone mosse da Valeggio e giunse a Villafranca prima di Francesco Giuseppe. I due imperatori s'incontrarono all'altezza della chiesetta di San Giovanni della Paglia e seguiti dal loro seguito arrivarono a Villafranca; Francesco Giuseppe aveva ceduto a Napoleone la destra; scesero da cavallo davanti alla casa Gandini Morelli Bugna e salirono, affatto soli, nella stanzetta già preparata. Di quel colloquio che durò quasi un'ora non restò alcun documento, poi che nulla fu messo in carta, vi venne però conchiusa quella pace che

CASTELLO DI VILLAFRANCA.

FRAMMENTI ROMANI ADOPERATI PER LA COSTRUZIONE DEL CASTELLO. (Fot. Bazzoni.)

valse a rendere più rapida la realizzazione del sogno di Mazzini: *la Nazione rivendicante se stessa!* Pace che spegnendo la guerra accendeva la rivoluzione; così è che un altro parere discorde, ma in senso affatto opposto a quello di Della Rocca, è quello di Garibaldi che disse: La pace di Villafranca molti la tennero quale calamità, ed io come fortuna.

Della camera, nella quale l'11 luglio 1859 fu conclusa la pace famosa, i visitatori stranieri e nostrani portarono via fin le frange del tappeto della tavola e la paglia delle sedie; essi non attribuivano alle reliquie tutto il valore che loro va dato, poichè queste devono sopratutto ricordare che l'atto di Villafranca, se aveva dapprima depresso lo spirito degl'italiani, servì a farli riavere e sentirsi forti abbastanza per resistere e intensificare le lotte, più o meno fortunate, ma sempre legittime e sante, del loro risorgimento politico.

I ricordi di una di queste giornate, che se non arrise loro completa la fortuna, fecero rifulgere l'eroismo delle nostre schiere e quello del Principe di Savoia, ritornano vividi appunto nel luogo dove i due imperatori si erano incontrati nel '59, presso alla chiesetta di San Giovanni della Paglia e dove sorge un obelisco che ricorda il « Quadrato di Villafranca »; colà l'impeto travolgente degli ulani austriaci s'infranse contro i quadrati di fanteria italiana in mezzo ai quali si raccolse sereno e impavido il futuro Re d'Italia.

CASTELLO: BRECCIA PRODOTTA DALLA CADUTA DELLA TORRE D'ANGOLO (SUD). (Fot. Sarg... ann...)

Quell'attacco venne inatteso, improvviso, la carica nemica fulminea, come fu fulminea la decisione del Principe. Il primo a ricevere l'urto della massa irrompente degli ulani fu lo squadrone del capitano Marchesi che s'era slanciato contrattaccando pel primo; ma lo squadrone fu attraversato dalla furiosa carica del nemico che arrivò ad investire lo stato maggiore della divisione. Il generale Revel, che s'era spinto avanti in ricognizione verso il casale Gonfardine, tornò indietro inseguito così da vicino che pareva fosse lui il comandante della carica austriaca. L'urto fu violento, tremendo; una densa nuvola avvolse la massa dei combattenti; non si sentivano che gli spari accelerati, il cozzo delle sciabole, delle lancie, delle baionette e l'echeggiante grido di « Savoia! »

Quando il vento diradò la gran nuvola di polvere, nel centro del quadrato del 49° reggimento apparve l'intrepido principe Umberto che sorrideva al suo eroico battaglione. Gli ulani del colonnello Radokoscki erano stati avvolti dal fuoco delle masse a difesa, caricati da tre squadroni dei cavalleggeri d'Alessandria alla cui testa galoppava il colonnello Strada, contrattaccati alla baionetta dal 4° battaglione bersaglieri del maggiore Giusiana e mitragliati dall'artiglieria. Gli ulani lasciarono sul terreno 500 dei loro cavalieri e ritornarono nelle loro linee con un terzo del loro effettivo.

Malgrado gli atti di valore delle nostre truppe, la battaglia del 24 giugno fu perduta; la fazione decisiva era stata combattuta a Custoza, però l'esercito non era stato sbaragliato e le operazioni avrebbero potuto essere riprese.

L'incarico di proteggere la ritirata dei nostri fu offerto a Bixio, alla sua divisione e a due batterie di cavalleria.

L'impavido generale aveva compiuto il collegamento delle sue truppe davanti a Villafranca per lasciare sfilare le divisioni battute e poi seguirle per proteggerle; quando arrivò un parlamentario austriaco, sostenuto da una colonna di cavalleria, che gl'intimò la resa. Bixio lo rimandò da par suo, ma poco dopo fu assalito dal colonnello Bujanovich con due squadroni di ussari e due di ulani. La divisione respinse animosamente la carica violenta; ma a questa seguì un'altra carica comandata dal colonnello Rigitsky con quattro squadroni e mezzo di ussari, ed anche questa carica fu respinta. Il resto dell'esercito italiano alle 8 pomeridiane era già fuori da Villafranca e Bixio iniziò il suo movimento di ritirata, ma appena spostato dalla sua linea, il Pulz, comandante della cavalleria dell'ala sinistra austriaca, gli si avventò contro con due squadroni di ulani, uno di ussari e una batteria d'artiglieria. Pulz caricò con gran vigore ma venne senz'altro respinto.

LA GHERLA — TORRIONE FRA VILLAFRANCA E VALEGGIO.

Allora Bujanovich caricò anche lui con altri due squadroni, ma ebbe la medesima sorte. Ritirandosi però, l'intrepido colonnello scelse trenta dei suoi migliori ulani e insieme a loro voltò repentinamente indietro slanciandosi contro una nostra sezione d'artiglieria collocata al crocicchio delle strade che da

Villafranca si diramano per Custoza, Staffalo e Sommacampagna. Vicino ai due pezzi erano appostati dietro le siepi alcuni bersaglieri dei battaglioni 9° e 10°. La carica fu accolta dal loro fuoco e dai tiri della sezione di artiglieria, il colonnello Bujanovich cadde da cavallo gravemente ferito e fu preso dai bersaglieri; gli artiglieri fecero prigioniero un altro ufficiale e qualche ussaro: questo fu l'ultimo atto della battaglia che si svolse al cader della notte. Tutti questi episodii ebbero poi illustratori più o meno efficaci, dal Pontremoli al Del Poggetto, al Lemmo Rossi Scotti; ma se tutti curarono storicamente le disposizioni delle masse, dei gruppi, tutti trascurarono l'ambiente, il paesaggio villafranchese che colla sua impronta tutta particolare, caratteristica, offre stupendi fondali da rappresentazioni guerresche: dapertutto appaiono « motivi » per dipingervi battaglie, forse perchè adatto per darle. Questa l'impressione che se ne ha la prima volta che si visita Villafranca; forse è pure dovuta alla sintesi cerebrale che si ricompone sulle copiose visioni grafiche cadute sotto agli occhi nostri, e principalmente per virtù di quelle nobili litografie del Grimaldi che riprodussero gli episodii gloriosi dell esercito piemontese nel '48.

CHIESETTA DI S. GIOVANNI DELLA PAGLIA, SUL CAMPO DI BATTAGLIA DEL QUADRATO.

Nel settembre del '97, durante le manovre che si svolsero attorno a Villafranca, Re Umberto, con un piccolo seguito, dal Chievo volle passare per Santa Lucia dove una colonna ricorda il combattimento colà svoltosi nel '48; poi per Dossobuono andò a Villafranca.

A ottocento metri dal paese scese da cavallo e percorse tutto il campo del « Quadrato ». Poi rimontato a cavallo entrò a Villafranca e dopo aver visitata la casa della signora Gandini, dov'è la sala in cui Napoleone e Francesco Giuseppe firmarono nel '59 i preliminari di pace, rimontò a cavallo percorrendo la strada dell'Ossario, si spinse fino alla Cavalchina dove un piccolo monumento segna il luogo nel quale il principe Amedeo fu ferito il 24 giugno. Da quel punto in poi, ogni casa doveva rammentargli un episodio di quella campagna pure sfortunata dalla quale peraltro s'iniziò la fortuna d'Italia.

A Villafranca il Re s'era soffermato a lungo ad ammirare lo sfondo suggestivo del paese, l'agile Torre merlata medievale che campeggia nella plaga memorabile come orgogliosa della sua esistenza millenaria. Egli osservava minutamente il monumento che ricorda l'età passata, la sua storia, la sua leggenda; osservava le sue mura ricoperte di antica muffa, e il mastio che vigila l'entrata, e la torricella a caditoio che sta accanto all'ingresso, e i merli slanciati che coronano le mura, e gli anfratti donde i difensori rovesciavano sull'aggressore l'olio e la pece bollente. — E' uno splendido modello del genere — disse il Re rivolgendosi al conte Pullè che faceva parte del piccolo seguito.

VILLAFRANCA: CASA GANDINI BUGNA. (Fot. Cecconi).

Questo splendido modello, ora invaso da una fitta e verde felpa di edera, esiste fin dal 1202 e nei primi secoli della sua esistenza vigilò per Verona contro le minacce dei Mantovani, compiendo, nell'età di mezzo, la triste funzione di formidabile opera bellica durante le lotte fraterne delle città italiche.

Vide la lotta fra Ezelino da Romano e i Guelfi veronesi; nel 1268 venne occupato appunto dai fuorusciti guelfi che ne furono cacciati, pochi anni appresso, da Martino della Scala il quale era riuscito a penetrare nel Castello a viva forza. Cangrande II nel 1355 portò a compimento una cinta eretta allo scopo di mettere in salvo, in caso di guerra, la gente del contado, le loro masserizie e il loro bestiame. Quest'opera, che fu chiamata la

CASA GANDINI BUGNA: CAMERA OVE FU FIRMATO IL TRATTATO DI PACE. (Fot. Cecconi).

ENTRATA IN MILANO DI VITTORIO EMANUELE II E NAPOLEONE III.

(Quadro di G. Bertini — Milano, Museo del Risorgimento).

Muraglia del Serraglio e che appoggiata al Castello assumeva una maggiore importanza guerresca, divenne la testata di una cinta poderosa di mura che rappresentava l'estremo baluardo della signoria veronese. Questa muraglia di confine misurava sedici chilometri, cominciava a Nogarole, seguiva il corso del Tione e si allacciava al Castello di Villafranca, poi seguitava fino a Valeggio dove saliva e ridiscendeva al di là del Castello fin sulla riva sinistra del Mincio e al paese di Borghetto.

Tutta la muraglia era seminata di torricelle che accoglievano i piccoli presidii: una specie di muraglia della Cina e come quella inutile dopo la comparsa delle bombarde e delle colubrine.

Domenico Montini e lo Stanghellini nei loro studii pregevoli (1) ci narrano l'avvicendarsi delle cruenti contese attorno all'allora formidabile Castello, e da essi sappiamo che la prima breccia aperta nella famosa « Muraglia » lo fu verso la fine del secolo XIV quando il Visconti, signore di Verona, combatteva col Gonzaga. Malatesta di Rimini ruppe il muro e invase il territorio fino a Verona; più tardi, nel 1404, fu abbattuto per opera dei guerrieri di Galeazzo Gonzaga, che non poterono però espugnare la rocca per l'accanita resistenza degli assediati, fino a che le soldatesche di Lodovico Sforza nel 1493 arrivarono ad impossessarsene. Questi stessi soldati, invaso il territorio veronese, saccheggiarono Villafranca; ne furono cacciati da Roberto Sanseverino che se ne impadronì a nome dei Veneziani.

Come tutti i castelli medievali, colla comparsa delle artiglierie l'efficienza bellica della rocca di Villafranca cominciò a tramontare e l'ampia cinta dalle mura merlate servì solo a limitare il confine della Repubblica veneta. Tuttavia nel Castello venivano accolti i grandi personaggi che si recavano a Venezia; fu chiamato il *porton* di Villafranca e vi passarono Francesco III duca di Mantova, Alberigo da Barbiano, Gian Giacomo Trivulzio, Gastone di Foix e niente po' di meno che Carlo V e Filippo II.

(1) Domenico Montini - *Cenno storico di Villafranca* in « Italia Bella ». Anno V. 1912. — L. Stanghellini - in « Pro Verona », Gennaio 1915 - Off. grafiche Buraghi e F.

MONUMENTO ALLA CAVALCHINA OVE FU FERITO AMEDEO DI SAVOIA. (Fot. Cecconi).

CASTELLO: TORRE D'ANGOLO COME QUELLA CADUTA. (Fot. Sangiovanni).

Riteniamo che ve ne sia d'avanzo per la rinomanza del gagliardo e pittoresco maniero, le cui basi posano su solidi blocchi di calcare da cui si vedono balzare decorazioni corinzie e iscrizioni imperiali romane.

Dopo il 1560 i Veneziani vendettero a persone private tutti i castelli del territorio veronese e lasciarono rovinare la lunga muraglia. Nel principio dell'ottocento non ne restava che qualche lembo sperduto, così che i tre castelli di Nogarole, Villafranca e Valeggio torreggiavano isolati, ergendosi maestosi sui paesi e sulle campagne, dove, durante

IL PRINCIPE UMBERTO NEL QUADRATO DI VILLAFRANCA (1866). (Fot. Le Lieure).

le guerre che causarono la caduta della Repubblica di Venezia, s'istallarono a vicenda i quartieri generali degli eserciti austriaco e francese. Napoleone I alloggiò a Villafranca e nel palazzo Valesi.

Ora il vecchio Castello continua a disfarsi nelle sue parti più deboli. Per tutto il secolo passato nessuno se ne dette cura, fino a che nella notte del 1° di marzo del 1905 la torre angolare meridionale crollò, e appresso, con frequenza allarmante, apparirono man mano squarci sulla fronte e sui fianchi: se ne trovavano spesso, sparse al suolo, le rovine aggrovigliate nelle tenaci e distruggitrici frappe dell'edera: l'inizio scoraggiante di una rovina generale!

I cittadini di Villafranca pensarono più volte a rimediare, ma l'opera pretendeva un progetto, un programma organico di restauro, di grande restauro, per cui occorrevano mezzi di gran lunga superiori a quelli di cui può disporre il Comune. E allora si agitarono, si rivolsero al governo, ma sempre con quell'esito brillante che fino a non molti anni fa ci si poteva ripromettere dalla Minerva! Eppure Villafranca pretende attenzione, ha voce in capitolo, perchè vanta cittadini preclari come Angelo Messedaglia, scienziati, artisti e patriotti animosi come il Tumicelli, il Rensi, il Rizzini, il Bresaola, il Prina, lo Zanini, il De Battisti, lo Zuliani; e fra quelli d'oggi che vivono la vita intellettuale del loro paese, ricchi di sano civismo, sono il Montini, lo Stanghellini, il Fraccaroli, il Rensi, il Rossi, l'avv. Bisinetti, l'Alberti, l'avv. Stegagno, il Trojani, il Fantoni. E attorno ad essi sempre raggruppato un cenacolo veronese fatto di nomi come quelli di Dall'Oca Bianca, di Berto Barbarani, di Adolfo Fossi, di Renato Simoni, del maestro Rocca e di alcuni « foresti » che da anni sono villafranchesi nell'anima, e che a tutti gli appelli di Marcello Fantoni, che è oggi a capo dell'amministrazione del Comune, accorrono o per uno scambio d'idee, o per una lettura, o per una conferenza, o per... una partita di caccia alle allodole. Ma ad onta di tutti i così detti scambii d'idee, di tutte le agitazioni, e, diciamolo pure, di tutte le influenze, non sono riusciti finora a mettere un solo puntello al

crollante maniero, vale a dire col preciso e identico esito ottenuto dall'istesso cenacolo per la piazza delle Erbe di Verona.

I villafranchesi, oltre all'aspirazione legittima del restauro del loro insigne Castello, avevano anche quella, non meno legittima, di veder sorgere una imponente statua equestre sul luogo che vide il valore del Principe Sabaudo che in mezzo alla sua divisione diede esempio di singolare valore.

Ma più tardi, tra il fragore delle pietre che cadevano dalle pareti medievali del loro Castello, pensarono che il monumento del Quadrato (che si ripromettevano di pregio artistico eccezionale e in cui avrebbero dovuto essere impiegate materie nobili come il marmo ed il bronzo) avrebbe dovuto pur sorgere in aperta campagna, esposto cioè al vandalismo incosciente di passanti irresponsabili, di scemi o di ragazzi che avrebbero avuto tutto il tempo, non visti, di deturparlo. Si ricordarono allora dell'esempio di Milano, e ricordando altri esempi di onoranze non limitate alla consueta forma della statua, lanciarono la proposta di restaurare il maniero pericolante dedicandolo alla memoria di Re Umberto, il superbo maniero che s'innalza maestoso sullo storico sfondo del campo del Quadrato. Della geniale e felice idea, di cui è fervente sostenitore il Fantoni, si appropriò un valente ingegnere, il chiarissimo marchese Da Lisca sovraintendente ai monumenti del Veronese; egli abbozzò un progetto, anzi più che abbozzarlo lo concretò, uniformandosi alle condizioni in cui si trovava il Castello nel secolo decimottavo e lo mandò al Ministero per la approvazione. Il direttore delle Belle Arti accolse il progetto favorevolmente, anzi se ne mostrò entusiasta come doveva mostrarsene un competente qual'è il Ricci. Ma ad onta di tutto questo l'insigne monumento continua a sgretolarsi, le pietre cadono, e l'edera e il tempo perseverano implacabili la loro opera di distruzione!

LA NOTIZIA DI VILLAFRANCA. — QUADRO DI DOMENICO INDUNO. Fot. Montabone, Milano.

E perchè dunque? Perchè? Per gli ostacoli burocratici, pei tremendi soliti reticolati irti di comitati e sottocomitati, di deputazioni e di consigli, che

pur anco bramosi, non meno di noi, di vedere riaffermati i diritti della storia e dell'arte, han sempre dei postulati da concretare, delle adunanze da indire, delle deliberazioni da riprendere. E questo mentre tutti noi vogliamo riaverla salda e forte questa torre della Pace, solida sotto ai nostri piedi, ora specialmeute che va ad acquistare un significato simbolico: è dalla sommità di questa magnifica rocca che lo sguardo corre verso le torri di San Martino e di Solferino, sino alle candide vette delle montagne trentine, e ad oriente verso la successione di alture che degrada sfumando in un orizzonte ceruleo su cui l'occhio si ferma mentre l'anima palpita.

E' tutto l'arco del nostro cielo quello, l'orizzonte che la natura concesse alla nostra terra madre, che ora manda vampe vermiglie, ma che domani vedremo rifulgere di bagliori dorati, dei raggi della nuova serena luce, della vera Pace: quella che seguirà la nostra vittoria.

Ed. Ximenes.

MONUMENTO DEL QUADRATO.

IL PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE IN ROMA.

O scrittore Gian Paolo Lomazzo soleva dire che la vista del Palazzo Massimo di Roma gli cagionava lo stesso piacere della contemplazione d'un bel quadro di Raffaello: con termini poco dissimili si esprime pure il Vasari. Tale elogio non è punto, come vedremo, esagerato, nè tanto meno immeritato.

Il palazzo Massimo alle Colonne, che sorge nell'antico Rione Parione di Roma, e precisamente sul Corso Vittorio Emanuele II, già de' Massimi, è indubbiamente una delle migliori creazioni del celebre architetto Baldassarre Peruzzi da Siena, autore pure di altri non meno grandiosi edifizi della Capitale.

Il palazzo quale lo vediamo oggi, con le numerose sue colonne esterne ed interne dalle quali prese il nome, venne costruito nel 1532, per ordine di Pietro Massimo, sull'area stessa di uno ivi prima esistente ed incendiato dalle soldatesche germaniche che lo avevano occupato durante il famoso sacco della città nel 1527. Merito grande dell'architetto, osservano i competenti, fu di avere saputo trarre da condizioni svantaggiose, quale l'area e la posizione in una via angusta e piegata, un edifizio dalle proporzioni semplici ed eleganti, venusto nella forma e leggiadro nell'aspetto.

Il giorno 6 maggio, inizio del memorando saccheggio, trovò la morte Giuliano Massimo, accorso con altri gentiluomini a difendere le mura dell'urbe, mentre Luca Massimo, di lui fratello, rimaneva gravemente ferito.

La famiglia Massimo, come è noto, è fra le più illustri e le più antiche — se non addirittura la più antica — del patriziato romano, imparentata in questi ultimi 150 anni con le case sovrane

ROMA: PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE — FACCIATA SUL CORSO. (Fot. Alinari).

d'Italia, di Francia, di Spagna e di Sassonia. Il volere fare la sua storia, sarebbe come volere raccontare la storia di Roma, dai tempi più remoti ad oggi, compito arduo, che esigerebbe ben altra penna che non la mia.

La tradizione vuole infatti che i Massimo discendano per lunga serie di uomini consolari dall'antica famiglia dei Fabii, cosa affermata anche con documenti da Panvinio nel suo libro *de Gente Maxima*, nella quale, secondo Plinio, si ripetè per parecchie generazioni l'onore di Principe del Senato. Il cognome di Massimo venne decretato nell'anno 449 a. C., dal Senato Romano all'avo del celebre Quinto Fabio, detto il *Temporeggiatore*, e vincitore di Annibale. D'allora in poi fu sempre trasmesso di generazione in generazione, assumendolo poscia come unico cognome, come dice Tito Livio nella *Gens Fabia*, « *deinde Maximorum dicta* ».

DECORAZIONE IN STUCCO NEL SOFFITTO DEL PORTICO (XVI SECOLO). (Fot. Alinari).

Ai tempi di Roma, le dimore dei Massimi si trovavano, come ci apprende Marziale, nella regione V dell'Esquilino e precisamente nel *Vico Patrizio.* Coll'andare dei secoli e degli avvenimenti, essi trasferirono la loro abitazione nel rione di Parione: documenti autentici del 1159, ed i ceremoniali pontifici, accertano, che le loro case esistevano di già, dove le vediamo attualmente, per quanto assai modificate. Il tratto della via Papale davanti al loro palazzo, si chiamò via de' Massimi, come si rileva da uno squarcio del Burcardo, maestro di Camera di Alessandro VI, dove dice che il Papa, ritornando

dalla Minerva al Vaticano (1497), « *equitavit per viam de Maximis* ». L'antico edifizio, quello distrutto durante il sacco, aveva, come l'attuale, un portico davanti sostenuto da gigantesche colonne di granito, con una immensa sala prospiciente la loggia, che ne abbelliva la facciata.

Da queste mura uscirono le prime edizioni romane, con l'indicazione *in aedibus de Maximis juxta Campum Florae*, o *in domo Petri de Maximo.*

Fra le opere date in luce, famose per la nitidezza dei caratteri, ed oggi assai ricercate, sono da annoverarsi le lettere di Cicerone, due Lattanzi, la Città di Dio di S. Agostino, le Epistole di San Gerolamo ecc. ecc. Alcuni esemplari di queste edizioni sono custoditi tuttavia nella Biblioteca del palazzo, accuratamente riordinata ed aumentata dal principe Camillo Vittorio Massimo, protettore di artisti e di letterati, scrittore egli stesso di cose patrie, raccoglitore di un prezioso medagliere, e di collezioni di sigilli, di autografi e manoscritti antichi.

IL CORTILE. (Fot. Alinari).

Qui ebbe il suo primo asilo in Roma, nel 1467, l'arte tipografica: tale gloria spetta a Pietro Massimo, uomo di non comune coltura, il quale chiamò — probabilmente dal Monastero di Santa Scolastica di Subiaco — i due insigni stampatori tedeschi Corrado Sweynheim e Arnoldo Pawnartz, dando ad essi i locali necessari per impiantarvi la loro tipografia, la quale divenne in breve rinomatissima in tutta l'Europa.

Allorquando il Peruzzi ebbe terminato di edificare il palazzo, con le colonne, Angelo Massimo fece disegnare, credesi da Michelangelo, il prospetto ed i piani del contiguo palazzo detto poi di Pirro, da una colossale statua di questo re, che vedesi ora nel Museo Capitolino. La facciata rimase però incompleta fino al 1874, nel quale anno il vivente principe D. Camillo Carlo Alberto la fece abbellire dall'architetto Francesco Fontana, costruendo di pianta il cornicione decorato di rosoni (a similitudine di quelli del contiguo palazzo delle Colonne) alternati da teste di leoni sporgenti, oltre ad altri restauri, del che ne fu perpetuata la memoria con la seguente iscrizione incisa nel fascione di travertino superiore alle finestre del secondo piano: « *Angelus Maximus extruxit A. M D XXXII, Camillus Maximus perfecit A. M DCCC LXXIV* ».

BUSTO DI FABIO MASSIMO E BASSORILIEVO ROMANO — SCULTURE ANTICHE NEL PRIMO RIPIANO DELLE SCALE.
(Fot. Alinari).

Ma ora entriamo nel palazzo, il quale nel suo insieme abbraccia tre distinti corpi di fabbrica, e per la sua imponenza e per la ricchezza e lo splendore delle sue sale potrebbe servire di reggia a qualunque sovrano.

La facciata ricorda il bugnato fiorentino, con ampie finestre al primo piano e mezzanini al secondo e al terzo. L'ingresso si apre col portico o vestibolo a sei colonne doriche, eseguito con travertino: il soffitto a cassettoni ed a fregi in rilievo, porta nel centro l'arme dei Massimi, sostenuta da Ercole fanciullo adagiato sulla pelle di un leone, e stringente nelle sue mani due serpenti, allusione al primo dei Fabii, il quale, secondo Plutarco, sarebbe nato da Ercole e da una Ninfa del Tevere.

Degna di osservazione è la porta d'ingresso di questo vestibolo, costruita secondo il tipo delle

porte dei templi della Grecia, e cioè più larga in basso che in cima, con mensole e lesegne vaghissime. Bellissimi sono pure gli stucchi della volta dell'andito e dei portici del cortile d'onore, dove appoggiata al muro si vede una graziosa fontana in istucco con ai lati oggetti di scavo, iscrizioni occupano i muri sino al piano nobile, dove una artistica loggia, sostenuta da due colonne joniche, conduce al grandioso appartamento di parata. Il soffitto di questa loggia è decorato da scomparti in legno intagliati e dorati con lo stemma della famiglia nel mezzo; e le pareti laterali alla porta sono

LOGGETTA ALL'ULTIMO RIPIANO DELLE SCALE (XVI SECOLO) (Fot. Moscioni)

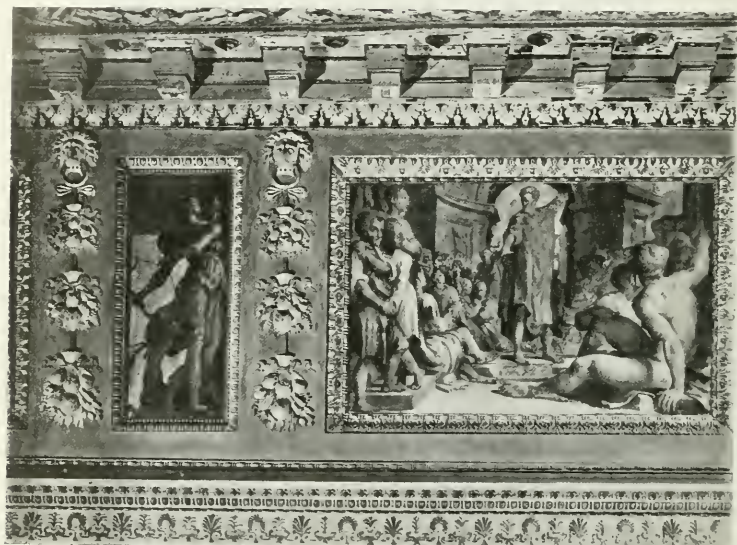
romane ed anche due statue. Rimarchevoli per l'originalità della forma sono le due colonne di granito che sostengono il portico del secondo cortile.

Le stanze al piano terreno, per quanto abbiano le volte ornate di pitture ed arabeschi colorati su fondo bianco, non presentano nulla di notevole.

Sullo scalone e precisamente sul primo ripiano, si ammira un busto di Fabio Massimo, il *Cunctator* della storia, sotto al quale un bassorilievo romano porta i fasci dei littori; altri busti, lapidi e cippi istoriate da vivaci affreschi ritenuti del Poussin, che godette la costante protezione del cardinale Massimo († 1677), quello stesso che a proprie spese ordinò una bella edizione di Virgilio, che forma oggi rarità bibliografica.

Il *Grande Salone*, del quale un leone in marmo sembra custodire l'ingresso sotto la loggia, contiene un magnifico camino sormontato dal busto di Raffaello; si ammirano ancora quattro statue di romani, una delle quali rivestita della classica toga, oltre ad

una di Esculapio ed a due di guerrieri consolari, e poi busti antichi a profusione. Il soffitto è a cassettoni ed il fregio che corre sotto è di Daniele da Volterra, e raffigura le gesta leggendarie di Fabio, intercalate le scene con festoni di frutta e di foglie, con figure mitologiche e divinità romane.

La contigua *Sala degli Arazzi*, con le *Fatiche di Ercole* e fregi decorativi di Baldassarre Peruzzi, che fu anche esimio pittore, con fiori, ghirlande di foglie, animali fantastici, è assai ben conservata — grazia, di Pierin del Vaga: sono la storia di Enea e di Didone. Queste pitture furono eseguite per comando di monsignor Marino Massimo, arcivescovo di Amalfi, dotto prelato, di squisiti gusti artistici. Una magnifica e robusta tavola raffigurante il Redentore, che tiene la corona fra le mani, di valente ma ignoto autore, ritratti di famiglia di tutte le epoche, assieme ad uno dell'elegante ed umanista cardinale Bembo, completano l'arredo di questo ambiente che è fra i più simpatici del palazzo.

DANIELE DA VOLTERRA: SALONE D'INGRESSO — PARTICOLARE DEL FREGIO CON LA STORIA DI FABIO MASSIMO.
(Fot. Alinari).

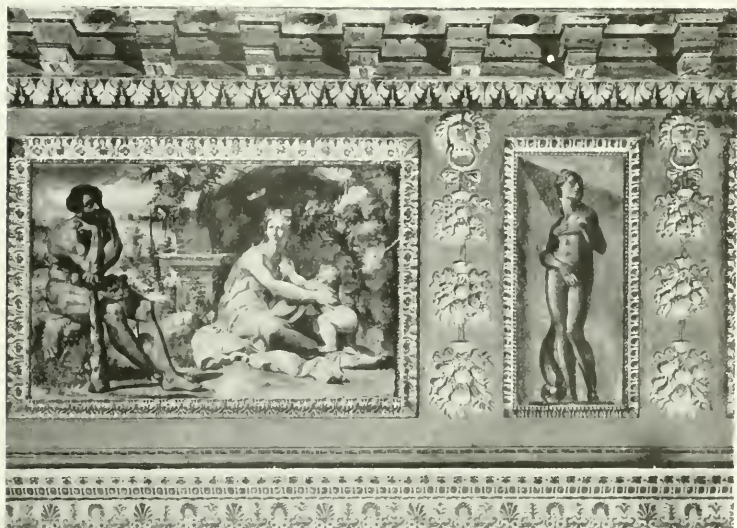
come del resto lo sono tutte le altre — ed interessante per i busti d'imperatori romani e medaglioni che racchiude. Anche qui il soffitto è a cassettoni ottagonali con mascherotti, formante un insieme originalissimo. In un angolo, quasi vergognosa, una vecchia portantina istoriata fa pensare alle odierne velocissime automobili!

Nel *Salotto Giallo*, fanno pompa diversi ritratti di Cardinali, dei quali due di Casa Massimo, nel loro sfarzoso costume, oltre a parecchi altri, e alcuni busti antichi di squisita fattura e finezza.

Nel *Salotto Celeste*, dove domina uno splendido camino in marmo, e dove fanno bella mostra artistici mobili dorati, le fascie in alto delle pareti sono opera del pennello mirabile, tutto soffuso di

Nel *Salone Rosso* o dei ricevimenti, il soffitto a cassettoni in legno intagliati e colorati, con gli stemmi Massimo e di Sassonia, è fra i migliori del genere che si conoscano. Il fregio che corre tutt'intorno alla stanza e rappresenta la *Fondazione di Roma*, è di Giulio Romano, lavoro di grande potenzialità tecnica, che si distacca notevolmente dalle altre opere di questo eccelso artista del Rinascimento, che effigiò pure con somma maestria le varie arti. Questo salone è una vera galleria di capolavori: vedesi un San Francesco dell'Allori, una Deposizione dalla Croce del Salviati, una mirabile testa di Rembrandt, un soggetto allegorico del Tiziano, paesaggi d'autori fiamminghi ecc. Vi sono inoltre due colonne in granito orientale, sor-

montate da leggiadrissimi putti di scavo. Questa sala è detta anche del Discobulo, perchè racchiudeva la celebre statua greca, rappresentante un ginnasta nudo lanciante un disco, rinvenuta nel 1781, negli scavi fatti a Villa Palombara sull'Esquilino. Migliaia di riproduzioni in tutte le dimensioni e scritti ed illustrazioni la resero popolarissima. Essa si trova ora nel palazzo del principe D. Filippo Lancellotti Massimo, al quale toccò in divisione dopo la morte del principe Camillo Vittorio.

gnano, con a lato bambino il di lei figlio, l'attuale principe Camillo Carlo Alberto. Un altro ritratto rappresenta Teresa di Borbone, imperatrice del Brasile. Una buona statua raffigurante la *Preghiera*, è opera del Conte di Siracusa, Leopoldo di Borbone, zio del principe, avendo sposata Maria Vittoria Filiberta di Savoia-Carignano, sorella della summominata Maria Gabriella Massimo. In una sala vicina, si vede un busto del principe Eugenio di Savoia-Carignano, fratello delle suddette, dello

DANIELE DA VOLTERRA: SALONE D'INGRESSO — PARTICOLARE DEL FREGIO CON LA STORIA DI FABIO MASSIMO.
(Fot. Alinari).

La *Sala del Trono*, con rialzo e poltrona dorata per il Pontefice, sebbene un po' angusta, è, nella sua austerità, fra le più storiche del palazzo, poichè qui — secondo l'uso nei palazzi dei principi romani di avere sempre una sala speciale con trono per ricevere il Sovrano — i membri della famiglia Massimo solevano accogliere i Papi, allorchè si recavano a visitare la Cappella del palazzo, di cui si dirà più innanzi.

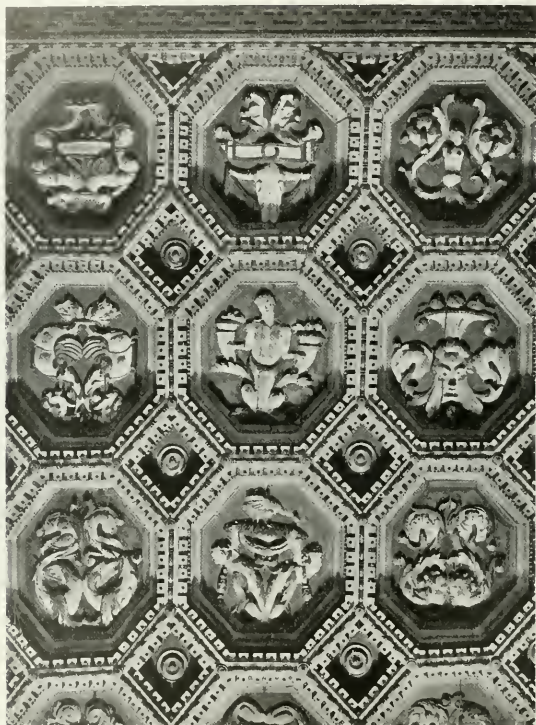
Le pareti sono tappezzate in damasco rosso e giallo della fabbrica Solei di Genova, ed i mobili sono in istile impero: di ritratti, oltre a quello del Pontefice regnante, attira lo sguardo quello in grandezza naturale in piedi, lavoro del Cavallieri, della principessa Maria Gabriella di Savoia-Carignano

scultore De Biagi di Torino, ed un ritratto del principe Vittorio Emanuele Massimo, di Cesare Porta, lavori di pura importanza iconografica.

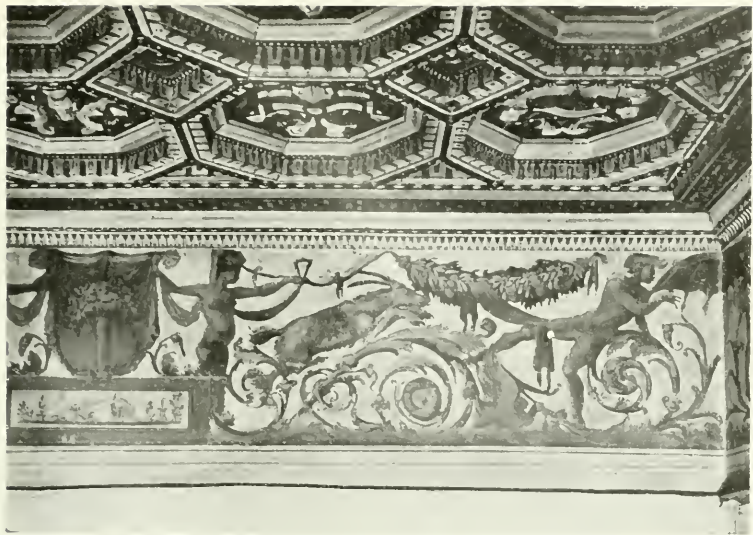
Al secondo piano verso la piazza de' Massimi, già Posta Vecchia, trovasi la Cappella, antica stanza, nella quale S. Filippo Neri, il 16 marzo 1583, risuscitò il quattordicenne Paolo Massimo, figlio di Fabrizio, miracolo portentoso che fece strabiliare tutta Roma e che servì alla canonizzazione di esso santo come dal processo probatorio. Onde tramandare alla posterità il ricordo del fatto, la camera venne ridotta a cappella e successivamente arricchita di suppellettili sacre ed abbellita di marmi rari e di ori, e dai Papi beneficiata di privilegi.

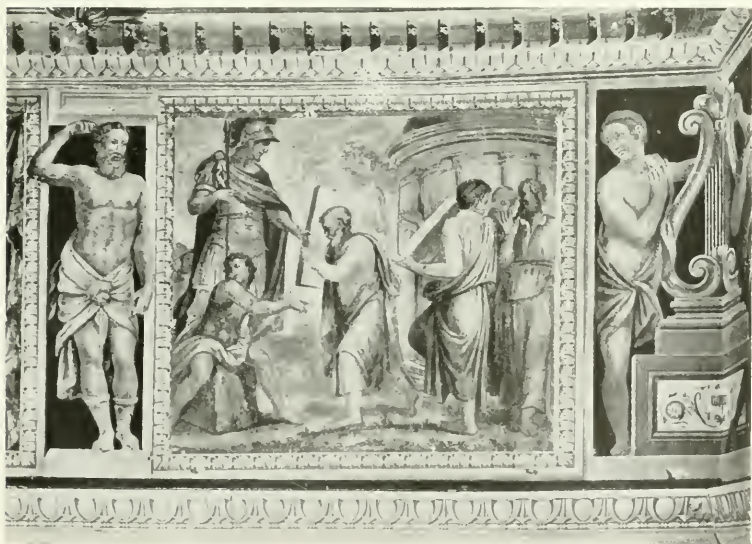
Nel 1710, D. Pietro Massimo, canonico di San

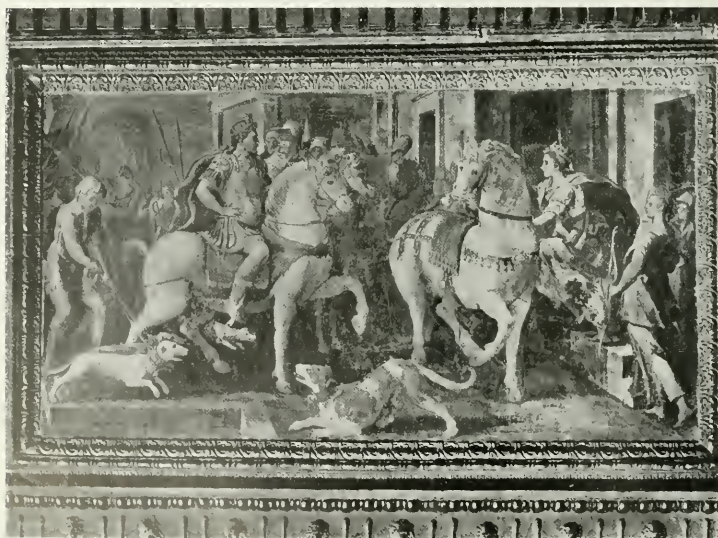
Pietro, la fece convenientemente restaurare, ed il principe Massimiliano la ornò di colonne. Contiene più d'un migliaio di reliquie di santi, racchiuse in teche, custodie e reliquari antichi di bello stile, i principali dei quali furono acquistati dal defunto principe Camillo Vittorio Emanuele, che assai prediligeva questa sua Cappella o chiesa pubblica.

Una grande tela del Pomarancio rappresenta lo storico avvenimento, mentre in *Cornu Evangelii* spicca una deliziosa Madonna in trono con Bambino del pittore Vittore Crivelli, con a destra e a sinistra varii santi e in *Cornu Epistolae* una Santa Francesca Romana. Il paliotto è a intaglio finissimo con pietre dure, agate e diaspri.

SALA DEGLI ARAZZI: IL SOFFITTO (XVI SECOLO). (Fot. Alinari).

Questi reliquari in ferro battuto furono in seguito fatti adattare dall'attuale principe Camillo C. A. sopra supporti che girano intorno alle pareti, eseguiti su disegno del rinomato pittore Ludovico Seitz, che lavorò molto in Vaticano. Egli ideò pure il disegno del pavimento in mattonelle policrome e stemmate, della fabbrica Passalboni di Gubbio, rimesso così a nuovo, nell'occasione della celebrazione, nel 1883, del terzo centenario del miracolo.

Tutti gli anni, nel giorno 16 marzo, si celebrano grandi funzioni, con concorso enorme di pubblico romano e straniero. La Cappella, oltrecchè arricchita di innumerevoli privilegi dai pontefici Clemente XI, Benedetto XIII, che la visitò più volte, Clemente XII, Leone XII, Gregorio XVI, che la dichiarò chiesa, e finalmente Pio IX, che accordò il raro privilegio della messa speciale nel giorno della commemorazione del miracolo, fu pure visitata nel corso di tre se-

B. PERUZZI: FREGIO DECORATIVO NELLA SALA DEGLI ARAZZI (PARTICOLARE)

(Fot. Alinari)

GIULIO ROMANO: LA FONDAZIONE DI ROMA (PARTICOLARE). — SALONE DEI RICEVIMENTI.

(Fot. Anderson).

PERIN DEL VAGA: STORIA DI ENEA E DIDONE (PARTICOLARI). — SALOTTO CELESTE.

(Fot. Alinari).

coli da molti sovrani italiani e stranieri tanto cattolici quanto protestanti.

Prima di entrare nella Cappella, a destra, trovasi una sala di ricevimento, contenente una preziosa collezione di avori — oltre cento pezzi — oggetti religiosi in genere, fra i quali un crocifisso proveniente dalla Contessa di Siracusa, creduto dell'Algardi, ed uno scettro di Augusto III di Sassonia, re di Polonia, con il proprio ritratto e stemmi.

La parte postica di questo palazzo, nella quale il ricordo con una lapide marmorea che rammenta i tre fatti principali avvenuti, e cioè: i succitati monocromi, l'essere da quelle mura uscite le prime edizioni *incunabuli*, ed il miracolo operatovi da S. Filippo Neri.

Come ho scritto in principio, la famiglia Massimo è, per la sua illustrazione storica, la più antica d'Italia: dal principio dell'era cristiana ad oggi, essa ha dato alla Chiesa due papi, Sant'Anastasio I (398-402) e Pasquale I (817-824), diversi cardi-

V. CRIVELLI: LA MADONNA IN TRONO E SANTI — CAPPELLA DI S. FILIPPO NERI. (Fot. Alinari).

ci troviamo, sopravissuta al sacco del 1527, chiamasi *Palazzo Istoriato*. Guarda sulla Piazza de' Massimi, come si è detto, ed ha la facciata tutta ornata da capo a fondo di graffiti o monocromi celebranti la scena biblica di Giuditta ed Oloferne. Eseguiti in occasione delle nozze di Angelo figlio di Domenico Massimo con Antonina Planca degli Incoronati, furono sempre attribuiti a Daniele da Volterra e a Polidoro da Caravaggio, sebbene nei restauri dei medesimi, che l'attuale Principe affidò nel 1877 al pittore Luigi Fontana, fosse scoperta una figura stante in atto di additare o di comando sulla cui cintura leggesi: *Nicolo Furlano fitiolo del Vetteto di Buro.* Di tale restauro ne è stato perpetuato

nali, uomini d'armi, statisti, letterati ecc. Oltre a quelli nominati già nel corso di queste pagine, sono da ricordarsi un Francesco dottore di legge e lettore nel Ginnasio di Pisa nel 1473; un Camillo, prode guerriero del quale parla il Giovio, morto alla battaglia di Vicenza nel 1513; un Lelio, letterato, amico del Bembo, del Sadoleto e di Macchiavelli; un Carlo, grande raccoglitore di antichità; un Fabio, dottore dell'Università di Padova e istitutore dell'ordine dei giureconsulti; un Domenico, generale, comandante durante il pontificato di Pio V di una galera pontificia, e morto in seguito a ferite riportate combattendo contro i turchi nel 1570; un cardinale Camillo, nunzio in Ispagna,

protettore di letterati e di artisti. Finalmente nei tempi a noi più vicini, Francesco, spedito da Pio VI a Tolentino come uno dei quattro plenipotenziari del Trattato, in seguito del quale venne mandato come ambasciatore al Direttorio. Fu il primo della sua casa al quale venne conferita la carica di Sopraintendente generale delle Poste Pontificie, carica mantenuta nella famiglia fino all'attuale Principe. Vittorio, tenuto al sacro fonte da Vittorio Emanuele I, re di Sardegna, in persona a Roma, fu uno degli uomini più colti della sua epoca. Membro della Società Archeologica romana, diede alla luce varii scritti importanti, fra i quali una interessante storia *in folio* della sua Villa alle Terme (abbattuta poi per fare posto alla stazione ferroviaria) e varii altri lavori di lena. Aveva pure iniziata un'opera sui monumenti sepolcrali di Roma sino al secolo XIV, che rimase incompleta per la di lui morte avvenuta nel 1873.

Ora il di lui figlio Camillo Carlo Alberto, figlioccio del re Carlo Alberto, natogli dalla pia e virtuosa Maria Gabriella di Savoia-Carignano, mantiene alta la tradizione della famiglia. A lui si devono, come ho narrato, i notevoli restauri fatti nel palazzo di Roma, e gli abbellimenti compiuti nell'avito Castello d'Arsoli.

O. F. TENCAJOLI.

LA FACCIATA VERSO PIAZZA DE' MASSIMI CON GRAFFITI DI DANIELE DA VOLTERRA.

(Fot. Alinari).

LE MOSTRE D'ARTE A TORINO.

ROROGATA l'esposizione nazionale della Promotrice delle Belle Arti, — esposizione che doveva aver luogo a Torino nel nuovo Palazzo del Valentino e che noi vogliamo sperare possa esser inaugurata almeno nell'autunno del 1916, — Torino, la città laboriosa, vigile e pensosa, ha saputo e potuto promuovere, sia pure in tempi difficili, altre esposizioni, come talune mostre individuali, (quella di Agide Noelli, specialmente), la mostra degli *Amici dell'Arte*, quella dell'Accademia Albertina, — a tacere di mostre minori, come quella riuscitissima della caricatura, che ci diede modo di conoscere i curiosi saggi di un'artista russa, Diana Karéne, e quella non meno riuscita del calendario, — e, recentemente, l'esposizione d'arte del Circolo degli Artisti, col concorso della stessa Promotrice e della Società di incoraggiamento alle belle arti.

Un complesso di lavoro, adunque, più che notevole, compiuto con dignità di espressioni, nel nome della bellezza e insieme della carità.

Gli artisti, si sa, sono gente di cuore; danno sempre e non chiedono mai. Voi li vedrete ognora a capo delle imprese fiorite di pietà, prodigarsi incessantemente, lieti e fieri ad un tempo di associare il bene al bello, pur di lenire una pena, pur di asciugare una lagrima.

Bisogna dire e riconoscere, ad onor del vero, che gli artisti sono magnifici nello slancio di altruismo che accomuna e fortifica le energie nazionali, in quest'ora, donatori generosi e pur modesti, spiriti puri, sereni e forti, che sanno di un frastuono fare un'armonia, che il dolore sanno lenire nel fratello o nell'amico, esaltando la forza superiore dell'idea, fiamma sempre purificatrice, ala intatta in mezzo alla battaglia!

Non per nulla poesia è sopratutto virtù di ve-

AGIDE NOELLI: TEMPO GRIGIO.

dere e il poeta — ministro di quell'arte che illumina, che dà fede e che incuora — rimane, in quest'ora specialmente, il cuor dei cuori. Così.

Tra le opere dell'arte e le opere di pietà, gli artisti nostri si sono prodigati e si prodigano tuttora a tutt'uomo, e il riconoscerlo e lo scriverlo in queste colonne è puro e semplice atto di giustizia, al quale devesi accompagnare la parola che suoni e lode e plauso insieme all'indirizzo dei lavoratori della bellezza. E la concordia — superate

AGIDE NOELLI: LA CATTEDRALE DI TORINO, PORTA DI S. GIOVANNI — MOSTRA ACC. ALBERTINA.

le piccole invidie di altri tempi — sempre porta seco risultati eccellenti.

Del resto, vivere all'arte non significa forse vivere ad una grande e santa battaglia?

L'arte — ricordiamolo — non è mai fine a sè medesima, come non può essere soltanto la contemplazione tranquilla, accademica del bello e delle sue forme ideali. L'arte è battaglia, forza, luce e libertà, e mai esisterà armonia di bello celestiale se non trova una corda che gli risponda nel vero della vita umana. L'arte sarà una battaglia e una fede, finchè sia una fede ed una battaglia la vita. Ricordiamolo.

***

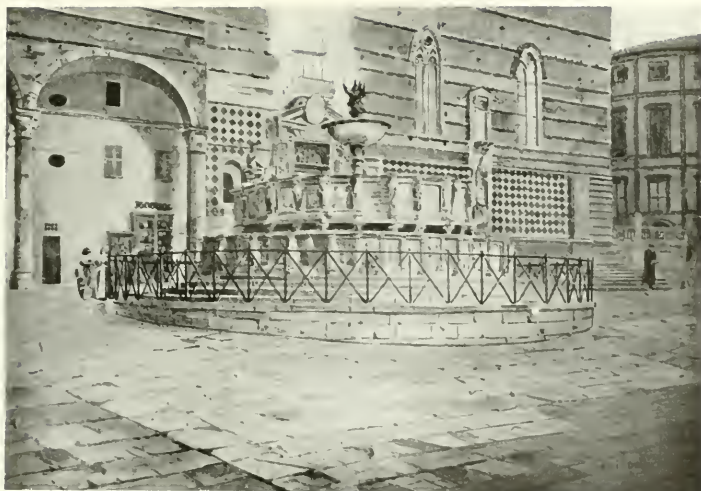
Oltre le pubbliche mostre, abbiamo voluto sorprendere qualche artista nella quiete del suo studio, per cui non sarà inutile avvertire l'amico lettore, che non tutte le opere qui riprodotte già affrontarono il giudizio del pubblico, essendo talune di esse ancora patrimonio spirituale assoluto dell'artista, il quale volentieri chiede un primo giudizio ai buongustai, lettori dell'*Emporium*.

Un carattere prevalentemente decorativo rivelano per lo più le mostre degli *Amici dell'Arte*, entrate ormai nelle simpatie del pubblico migliore, mostre che chiamano a raccolta gli artisti più noti e più quotati.

Lo stesso dicasi per l'esposizione tenutasi all'Accademia Albertina, che, quest'anno, ebbe esito eccellente.

I tentativi arditi ci piacciono, specie quelli che rivelano un moto innanzi degli spiriti, un proposito di cose nuove e degne; condanniamo invece, irremissibilmente, le aberrazioni del gusto, le licenze ostentatamente temerarie, le negazioni del sentimento. Molte, pur troppo, sono le vie tortuose nel cammino dell'arte. Sappiano guardarsene i giovani!

Gli esempi sani e buoni non mancano loro.

Oltremodo interessante la mostra di acquerelli dell'architetto prof. Agide Noelli, — della nostra Accademia Albertina, — un centinaio di lavori circa, (e qualcuno ne riproduciamo qui, tra i migliori, onde i buongustai possano giudicare diret-

AGIDE NOELLI: FONTE DEL PISANO A PERUGIA (ACQUERELLO) — MOSTRA INDIVIDUALE.

AGIDE NOELLI: PIAZZA CASTELLO A TORINO (ACQUERELLO) — MOSTRA ACC. ALBERTINA E AMICI DELL'ARTE.

tamente), documenti di studio, opere di un artista che alla luce chiede la sua vera ispirazione.

Il pubblico migliore si è trovato dinanzi ad un disegnatore preciso, ad un maestro nella gradazione dei colori, insomma ad un artista di bella e forte tempra.

Le mostre individuali non mancano di significato e interessano il pubblico. Anno triste, anche per l'arte, il 1915. Davide Calandra, il valorosissimo scultore, ci ha lasciato, ma il ricordo suo rimane e rimarrà in noi un sempreverde!

E, col Calandra, non dimenticheremo il Piumati,

IN MEMORIA DEL GRANDE SCULTORE PIEMONTESE DAVIDE CALANDRA: L'ARTISTA IN CAMICIOTTO DA LAVORO.
(Fot. Nunes-Vais).

La mostra del Noelli è piaciuta anche per la sua varietà, dai ricordi e le impressioni della verde Umbria, — palazzi, templi, fontane, — alle impressioni delle colline e delle vigne astigiane, oltre agli studi, di notevole valore prospettico, di palazzi, portici, scalee torinesi, come la Cattedrale di S. Giovanni e il Palazzo Chiablese.

il Serra e il giovane architetto G. V. Pozzi, figlio dello scultore Tancredi Pozzi, caduto combattendo da prode sulle nevi eterne, per gli ideali più puri di fede e di patria.

È l'ora eroica.

Chi muore per te, o santa fede di patria, tocca veramente il vertice della vita!

ENRICO REYCEND: ARMONIE GRIGIE DEL MARE.

ENRICO REYCEND: « MARE NOSTRUM ».

MATTEO OLIVERO: MIA MADRE — CIRCOLO ARTISTI. (Fot. Dall'Armi).

* * *

Ed eccoci, da ultimo, al Circolo degli Artisti. La mostra annuale ebbe, quest'anno, il concorso della Società Promotrice di Belle Arti e della Società di incoraggiamento, così che è riuscita più completa, più varia degli anni precedenti.

Una tregua d'arte, in verità, degna del massimo elogio. Numerosi gli acquisti del Re, del Municipio di Torino, di sodalizi artistici, di privati. Un successo, insomma. Nessun'opera principe, forse, e però un insieme ben ordinato, dove lo studio si viene avvicendando con il quadro, l'impressione con il lavoro finito e serrato, il colpo di pollice nella creta con la carezza prodigata al marmo.

MARIO MICHELETTI: RITRATTO DEL CONTE ALESSANDRO BUFFA — CIRCOLO ARTISTI.
(Fot. Dall'Armi).

Non crediamo inutile illustrare largamente questa mostra e di proposito abbiamo voluto, accanto ad opere di artisti maggiori, presentare al pubblico anche lavori di artisti giovani e promettenti.

Ai giovani, appunto, che sono le promesse sicure del domani, non sapremmo mai abbastanza raccomandare lo studio sereno e paziente, la calma e l'umiltà.

Molti giovani, che pure potrebbero far bene, invasati dalla mala passione dell'arrivismo, finiscono con lo sviarsi e restano a metà via. Tempo al tempo!

Degli artisti maggiori, figurano alla mostra del Circolo Vittorio Cavalleri, nelle cui tele tu non sai se più apprezzare il tecnico o il poeta; Giacomo Grosso, che espone un ritratto, dal titolo *Mariuccia*, esponente di una tavolozza sempre vibrante; Andrea Tavernier, che oggi giorno sembra compiacersi di una certa gustosa decoratività; Enrico Reycend, caratteristico tuttora, e come mari-

nista e come paesista; il Ferro, di cui piacque specialmente un delicato studio di grigi; il Giani, elegante sì, ma forse troppo minuzioso nella ricerca; Marco Calderini, abile evocatore di grazie e sentimentalità fogazzariane; Matteo Olivero, che spone un ritratto, *Mia Madre*, bellissimo come

Guarlotti e, tra i giovani e i giovanissimi, il Reviglione, fermo in una visione d'arte ricca di poesia, il Durante, studioso della forma e fermo disegnatore, il Micheletti, degno di nota, tra i molti, per una bella sicurezza e una non comune abilità, (si tratta di un giovanissimo), affermatesi in un grande

MARIO MICHELETTI: BURATTINI — CIRCOLO ARTISTI. (Fot. Dall'Armi).

espressione e come disegno, l'opera forse più notevole di tutta l'esposizione.

Degli artisti più noti al pubblico, nessuno, o quasi, è mancato all'appello.

Ecco il Follini, ecco il Pollonera, ecco il Rho, artista probo e coscienzioso, e poi ancora il Falchetti, paesaggista, sempre ottimo e studioso non superficiale della montagna, il Conterno, il Bosia, che guarda a mète lontane, il Serralunga, il Rava, il Bozzalla, il Carutti, il Sobrile, l'Omegna, il Gachet, il Bonfanti, il Rovero, il Sarcedote, il ritratto virile e in un piacevolissimo studio, dal titolo: *Burattini*.

Un indice, adunque, dei migliori nomi, accanto a sicure promesse.

Un cenno a parte meritano gli artisti-soldati, come il De Petris, che espone alcuni buoni *Paesaggi*, il Cibrario, l'Aimone, — ferito in guerra, che mandò alla mostra una riuscitissima impressione di accampamento d'alta montagna; Cesare Maggi, — oggi tenente skiatore, — il Pizio, il Montezemolo, il Petrella.

ALBERTO FALCHETTI: PASCOLI SULLE PREALPI. (Fot. Dall'Armi)

Artisti-soldati sono ancora gli scultori Giovanni Alloatti e Michelangelo Monti, promossi ufficiali per merito di guerra.

Il primo espone un busto di Ermete Zacconi. L'attore di pensiero è perfetto. La figurina del Monti, che ha titolo *Adolescenza*, rivela cure speciali e studio e amore.

Nè taceremo del sesso gentile.

Due opere buone espone Evangelina Alciati, pittrice già favorevolmente nota, allieva, se non erriamo, di Giacomo Grosso, e cioè una *Testa di bimbo*, assai espressiva, e un volto femminile.

Da ricordarsi, specialmente, la Frassati-Ametis, che riesce bene nel paesaggio; il *Gorgo* e

ALBERTO FALCHETTI: SULLA STRADA DELL'ALPE. Fot. Dall'Armi

l'*Impressione d'autunno*, ariosa e luminosa, sono studi meritevoli di lode.

Sempre del gruppo femminile, abbiamo notato la Gilardi, la Clava, che ha alcune buone miniature, la Ferrettini-Rossotti, felice interprete della psicologia del paesaggio, la Delleani, la Meucci, la Vignoli.

Poche le opere di scultura. Piacque una statuetta *Fouma pôlissia* (*Facciamo pulizia*), di Giorgio Ceragioli. La frase dialettale del caporale Vico inspirò all'artista un'opera piena di vita e di verità, esaltazione del nostro soldato, bello veramente e terribile nella sua semplicità.

Buona una figurina bronzea, *L'offerta*, del Fiorentino; originale la *Skiatrice*, del Biscarra; notevoli un *nudo*, del Cattaneo, un *Vecchio cavallo*, di Luigi Calderini, una medaglia del Riva e altri lavori del Bianconi e del Fumagalli.

EVANGELINA ALCIATI: STUDIO DI TESTA — CIRCOLO ARTISTI. (Fot. Dall'Armi).

Tale, la mostra ultima del Circolo degli Artisti.

I nostri artisti, del resto, lavorano attivamente, e, poichè in tutti è un proposito di cose migliori, c'è veramente da sperare che, entro il 1916, una mostra nazionale possa inaugurare il nuovo Palazzo del Valentino, opera oggi ultimata, edificio di mirabile architettura e che reca in ogni sua

EVANGELINA ALCIATI: TESTA (STUDIO) — CIRCOLO ARTISTI. (Fot. Dall'Armi)

ALBERTO FALCHETTI: MATTINO IN MONTAGNA. (Fot. Dall'Armi)

ADELAIDE FRASSATI-AMETIS : IMPRESSIONE D'AUTUNNO — CIRCOLO ARTISTI.

ADELAIDE FRASSATI-AMETIS : IL GORGO — CIRCOLO ARTISTI.

GIORGIO CERAGIOLI: L'ALPINO CHE AGITA IL FUCILE A MO' DI CLAVA — CIRCOLO ARTISTI.

GIORGIO CERAGIOLI: « FOUMA POLISSIA » — CIRCOLO ARTISTI.

parte un'impronta singolare di signorilità vera e di bene intesa modernità.

Col Palazzo delle Belle Arti al Valentino e col nuovo grandioso Palazzo Ghersi, — il primo palazzo di via Roma coi portici, tale da dare la visione di ciò che sarà domani la maggior via di Torino, destinata a rinnovarsi interamente, — Torino augusta si arricchisce di due costruzioni architettoniche di gran stile...

Il Bello non ha limiti ed è immortale per questo...

ALFREDO VINARDI.

TANCREDI POZZI: L'ODIO.

LO STEMMA DI TRENTO.

O stemma antico della città e del vescovado di Trento non è noto.

Sin dal secolo XVII almeno, mettendosi in relazione il nome *Tridentum* col tridente di Nettuno, furono fantasticati insussistenti rapporti tra il municipio romano ed il dio delle acque; e nel tridente scolpito sopra una pietra romana del duomo trentino fu veduta la prova della preesistenza colà di un tempio pagano dedicato a quella divinità. La spiegazione incontrò anzi tanta fortuna che nella Piazza italica, rimpetto alla fiancata del duomo, fu eretta nel 1769 una monumentale fontana, imitante nel suo concetto generale quella celebre del Nettuno a Bologna. E così il tridente fu ritenuto il più antico simbolo della città.

Più tardi, nella prima metà del secolo scorso, il conte Benedetto Giovanelli, studiando la zecca trentina, credette di poter riconoscere lo stemma di Trento in un rovescio di certe monete del secolo XIII raffiguranti una lettera T circondata da tre globetti, che egli interpretò come i tre monti della città. E, senza notare che altri nummi dello stesso tipo mostrano quell'iniziale sotto altre varianti di forma, fece scolpire la pretesa insegna al di sopra del palazzo Municipale rinnovato al tempo della sua podestaria, e la ripetè sui sigilli e sulle bandiere del Comune.

Per sicura testimonianza di frà Bartolomeo, vissuto verso la metà del dugento, l'antico sigillo di Trento, derivando l'etimologia di *Tridentum* dai tre monti o denti che circondano la città (e precisamente non già i tre colli immediati di S. Rocco, S. Agata e Dos Trento, ma le tre montagne — in parte argentifere — di Bondone, Marzola e Monte Vaccino) ne racchiudeva il significato nel motto famoso:

Montes argentum mihi dant nomenque Tridentum.

Ma ignoriamo se nel sigillo stesso fossero o meno rappresentati i tre monti, quali sembra figurino in un sigillo capitolare dugentesco, e, sormontati da altrettante croci, ritornano sopra un cippo di confine verso Vezzano che si dubita doversi identificare coll'antico stemma trentino.

Nè manca finalmente chi opina che di que' tempi lo stemma di Trento consistesse semplicemente nella croce rossa in campo argenteo, che dicesi fosse portata allora dalle bandiere trentine — così come con tanta frequenza ricorre nelle armi dei comuni italiani dell'epoca stessa.

Comunque fosse di tutto ciò, questo è certo che, quando nel 1339 il vescovo di Trento richiese a Giovanni re di Boemia il conferimento di uno stemma per il principato, la domanda fu giustificata col motivo che nè la sua chiesa nè i vassalli di essa possedevano allora alcuna insegna da collocare nelle loro armi e da spiegare nelle loro bandiere.

STEMMA DI TRENTO.

Giovanni di Boemia, cui molto stava a cuore di consolidare la recente signoria della famiglia Lussemburghese in val d'Adige, e che a tale scopo era riuscito a far nominare alla cattedra trentina il suo cancelliere Nicolò da Brünn, con diploma datato di Vratislavia il 9 agosto 1339 conferiva al vescovado trentino le armi vacanti di S. Venceslao re di Boemia, vale a dire l'aquila nera in campo argenteo, colla sommità delle ali dorate — la quale, per essere spennacchiata e cosparsa di goccie di sangue o fiammelle di fuoco, parve simboleggiare le condizioni della chiesa tridentina fino allora taglieggiata dai precedenti conti del Tirolo.

Fra le figurazioni di quello stemma appartenenti al medio evo (a prescindere dalla descrizione di una cronaca tedesca del trecento, la quale conferma l'essenza delle fiammelle tutte quante rivolte

STEMMA DI TRENTO
NELLA TOMBA DEL VESCOVO ALBERTO DI ORTENBURG.

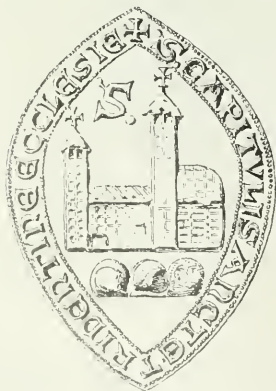
STEMMA DI TRENTO NEL DIPLOMA DI RE GIOVANNI.

verso l'alto dello stemma) si possono citare i seguenti esempi: la copia miniata del diploma di re Giovanni e le monete coniate dallo stesso vescovo Nicolò da Brünn; l'antifonario alluminato della seconda metà del trecento nel museo diocesano; la tomba del vescovo Alberto di Ortenburg; il reliquiario, la pianeta ed il pontificale di Trento e la croce astile di Flavon del tempo del vescovo Giorgio I Lichtenstein; il sigillo comunale del 1407; il pastorale e la lapide tombale del vescovo Giorgio I Hack, e la pietra nell'abside di Nova Tedesca e l'affresco di casa Inama a Coredo del tempo del vescovo stesso; la lapide del castello di Stenico del successore Giovanni Hinderbach ed il capitello nell'atrio del così detto Castelletto nella

SIGILLO DEL CAPITOLO DELLA CATTEDRALE DI TRENTO.

rocca del Buonconsiglio; la lapide di Roberto Sanseverino del 1487 in duomo; la targa in legno della fine del quattrocento al museo civico ecc.

Negli esemplari più vecchi e più autorevoli l'aquila trentina ha sempre la testa normalmente voltata alla destra, araldicamente parlando (vale a dire alla sinistra di chi guarda): solo a datare dal vescovado di Giorgio di Neydeck, nei primissimi del cinquecento, e soltanto per ragioni di simmetria, la testa è talora rivolta in senso opposto. Così dicasi del campo dello scudo, che, a partire da una cronaca bolzanina del 1548, viene qualche rara volta indicato come d'oro — con evidente accostamento allo stemma imperiale —, ma che nella sua accezione genuina continuò ad essere pur sempre d'argento. Gli esemplari recentissimi che mostrano il campo troncato, o anche partito (ossia diviso orizzontalmente o verticalmente) di azzurro e di giallo, con riferimento agli attuali colori della bandiera trentina, sono del pari affatto illegittimi e quindi da repudiarsi senz'altro.

Assai dibattuta fu al contrario in questi ultimi tempi la questione delle fiammelle: in quanto che gli esemplari più antichi dello stemma tridentino le segnano soltanto alla periferia dell'aquila; mentre i tipi posteriori o le cospargono per tutto il corpo o le aboliscono affatto o, nei modelli più recenti, le limitano a cinque o sei collocate sul petto (e volute interpretare come simbolo delle cinque — e poi sei — città del Trentino). Fu anzi sostenuto che la variante priva delle fiamme avrebbe rappresentata l'arma del comune di Trento, in confronto di quella del principato vescovile, contrassegnata invece da quelle fiammelle. In realtà però è a credersi che la municipalità di Trento adottasse sin da bel principio nella sua interezza l'arma del vescovado. E quanto alle fiamme disposte alla periferia o seminate per tutto il corpo, esse non furono che la diversa espressione

— l'una ingenuamente stilizzata, l'altra plasticamente sviluppata — dell'identico concetto, per cui l'aquila trentina doveva figurarsi tutta avvolta tra lingue di fuoco.

In conclusione lo stemma di Trento — in base alle storiche sue origini — dovrebbe blasonarsi: *Di argento, all'aquila di nero, rostrata ed artigliata d'oro, caricata lungo le ali da due gambi di trifoglio dello stesso, linguata di rosso e cosparsa di fiammelle di fuoco*. Indulgendo però all'uso ormai generalizzato, può accettarsi anche la variante con sole cinque fiamme sul petto, tanto più che essa dopo tutto non rappresenta che una comoda semplificazione del tipo genuino — più complicato e più disagevole a riprodursi specialmente in piccole proporzioni.

Nei riguardi poi della bandiera trentina, pare che anticamente — come si è detto — la città usasse del vessillo bianco colla croce rossa. Verso la fine del principato pretendesi fosse in voga invece uno stendardo bianco e violaceo: ma non è escluso che quel colore viola (rarissimo, come è noto, nella araldica nostrana) rappresentasse semplicemente una tinta nera sbiadita, poichè in realtà, in rispondenza collo stemma, i colori legittimi della bandiera di Trento dovrebbero essere il bianco ed il nero.

In tempi recenti la città di Trento adottò un vessillo diviso orizzontalmente, azzurro in alto e giallo in basso, la cui origine non solo sembra abusiva ma anche sospetta. Comunque, poichè quei due colori vennero coonestati ormai pur essi dal lungo uso e, quel che più importa, riabilitati come simbolo eminentemente nazionale durante i lunghi anni della lotta per la redenzione del paese, nulla vieta che essi continuino a costituire anche per l'avvenire la bandiera di Trento. La quale, se vorrà fregiarsi dello stemma cittadino, non potrà tuttavia caricare l'aquila direttamente sulla partitura azzurro-gialla del vessillo (come arbitrariamente si vede fatto talvolta), bensì dovrà collocarla entro lo scudo col campo argenteo.

GIUSEPPE GEROLA.

MONUMENTO DEL VESCOVO GIOVANNI IV HINDERBACH NEL DUOMO DI TRENTO, CON LO STEMMA DELLA CITTÀ. (Fot. Alinari).

MONETA ANTICA CON LA T PRETESO STEMMA DI TRENTO.

VARIETÀ: GIARDINI SENZA TERRA.

NON intendo punto rievocare i mani di Le Nôtre, il famoso architetto di Luigi XIV, nè riesumare il codice trecentesco *Opus ruralis commodorum* di Pietro Crescenzi, testo classico dei « giardinisti », un trattato che gli specialisti moderni consultano ancora volentieri e con profitto. Che il lettore si rassicuri; non racconterò la storia dell'arte del giardino, nè passerò in rassegna l'evoluzione degli stili, che da quello monumentale babilonesco, seguendo le tappe della civiltà, si allacciano alla disadorna maniera inglese, che pretende assoggettare le risorse della vegetazione arborescente alla praticità della vita britannica. In questo breve articolo non mi occuperò dei parchi e dei giardini che dall'infanzia dell'umanità sono il complemento decorativo più spiccato di qualsiasi dimora ed agglomeramento di uomini.

I giardini, dei quali voglio parlare, sono di proporzioni molto modeste, e non occorre essere un discendente dei Crociati o un magnate della finanza, per possederne uno, o parecchi alla volta, se vi invoglia il capriccio. Siccome questi giardini fanno a meno dell'elemento fondamentale negli altri, il terreno, l'acquisto dei medesimi è possibile, generalmente, senza disturbare il banchiere e il notaio. Una volta che ne siete il legittimo proprietario, potete anche disimpegnarvi dallo stipendiare specialisti della potatura e dell'innesto; se la compera di un tale giardino costa poco, il suo manteni-

TESTA DI TERRACOTTA
PRONTA AD ESSERE INCHIOMATA DI CRESCIONE.

LA ZOLLA ERBOSA È SPUNTATA IN LUOGO DEI CAPELLI
(SUL DAVANTI IL SEME ADOPERATO).

(Fot. Brocherel).

mento non richiede che qualche occhiata giornaliera, una cura di affezione, più che di mano d'opera. Come si vede, si tratta di giardini democratici e proletari per eccellenza.

L'essere alla portata di tutte le borse è già un vantaggio non indifferente, che consente alle esistenze più maltrattate dalla fortuna di possedere, anch'esse, una particella di ciò che i latifondisti misurano a chilometri, un lembo di verde, un sorriso della gran madre Natura. Ma i *giardini senza terra* offrono un altro requisito inapprezzabile, quello di poter essere impiantati, allestiti dove che piaccia, in città come in campagna, nel salotto del patrizio come nella soffitta dell'operaio, ovunque si riesce a mettere insieme un palmo di spazio, un po' di gusto e di buona volontà. Chiunque è in grado, anche e principalmente in pieno inverno, di coltivare il suo giardinetto, con fiori autentici e relativo praticello, ed è certo un divertente passatempo quello di assistere alla crescita e alla fioritura di pianticelle, alle quali si è data la vita e che paiono vostre creature. Posata sul caminetto o sulla angoliera, la zolla fiorita è una nota gaia che illumina l'ambiente, sembra un sorriso di persona cara, che rasserena l'animo e scaccia i brutti pensieri. E non è il banale mazzo comperato all'angolo della via, o la presuntuosa « corbeille » di fiorame artefatto odorante profumi posticci.

Certamente i cortesi lettori si chiederanno: esistono giardini senza terra ? Tutti sanno che le piante traggono il loro alimento dalle combinazioni chimiche che avvengono nel terreno, tra i residui organici e i minerali polverizzati delle rocce. Ma senza la presenza dell'acqua questo fenomeno non si verificherebbe; oltre ad essere un agente dissolvente delle materie inorganiche ed organiche, l'acqua è l'unico veicolo capace di trasportare dal terreno nel corpo delle piante il nutrimento indispensabile alla loro vita.

L'acqua, di sorgente o di pozzo, raccogliendosi e circolando nelle vene del sottosuolo, erode parzialmente le rocce che la convogliano, per cui contiene sempre, sciolti nella sua massa, principî minerali in copia sufficiente da poter nutrire certe specie di piante, organizzate in modo da assorbire e assimilare appunto questi elementi. Le piante acquatiche, che infiorano i margini dei ruscelli o stendono vasti tappeti di verdura sugli stagni, se affondano i tentacoli delle loro radici fino ad immergerli nella melma, in certi casi riescono a vivere ugualmente rimanendo sospese sull'acqua.

Avveduti fioricultori hanno pensato di trar partito delle attitudini idrofile di queste piante per farne un motivo di ornamentazione floreale, dando così origine ai *giardini senza terra*.

Chi non conosce quella pianta comunissima, che recinge di galleggianti isolotti le insenature degli acquitrini ed orla di verdeggianti ciglia gli argini delle gore? Ove difetta allo stato selvatico, il *crescione* viene coltivato su larga scala, poichè il suo gusto acidulopiccante e le sue proprietà rinfrescanti e antiscorbutiche ne fanno un alimento ricercato, sano ed igienico.

LA TESTA DOPO LA GERMINAZIONE DEL CRESCIONE.
(Fot. Brocherel).

Il crescione, finora, si limitava a rendere più appettitose certe vivande, a solleticare il palato dei buongustai ; era servito, cotto o crudo, sulla mensa del povero e del ricco. Da poco tempo il crescione ha fatto un ingresso trionfale nei salotti più aristocratici, è diventato una ricercatissima pianta ornamentale.

Come abbia fatto per passare dalla oleosa insa-

latiera nel vasetto da fiori del caminetto, ve lo spiego in due parole.

Il crescione, come sapete, è una pianta anfibia; allo stato naturale cresce abitualmente in vicinanza o nell'acqua stessa, ma vive pure nella terra molto inzuppata degli orti. Ora vi è una varietà di crescione, l'*alesiano*, anch'esso mangereccio e a foglie

GIACINTI NELL'ACQUA.

MUGHETTI E GIACINTI NEL MUSCHIO.
(Fot. Brocherel).

finissime, che attinge il poco alimento necessario alla sua vita, unicamente dall'acqua di stagno.

Bastava sfruttare la frugalità del crescione alesiano per trasformarlo in curioso ornamento da salotto. Mediante teste umoristiche di terracotta, abilmente truccate, l'umile crescione è diventato un oggetto di speculazione, un mezzo di guadagno non indifferente.

Le teste di terracotta contengono un po' d'acqua, sulla quale si semina il crescione. Appena germogliate, le pianticelle cercano la luce, sgusciando dagli spiragli praticati longitudinalmente sulla nuca, sulle orbite, ovunque la testa d'un uomo presenta delle villosità. Di modo che, dopo appena una quindicina di giorni, il calvo testone di terracotta sembra animarsi d'una originalissima ed autentica capigliatura di verde. L'effetto è certamente curioso e dilettevole in sommo grado, provocando l'ilarità dei visitatori che ignorano la truccatura.

La chioma erbacea dura per parecchio tempo, e può essere rinnovata a volontà; se troppo lunga, viene tosata con le forbici. I vasi *ad hoc* e la semente di crescione alesiano si trovano facilmente in commercio; ma la forma e la disposizione dei recipienti, con un po' di gusto e d'ingegnosità, possono variare all'infinito, adattando la *pelouse* alla funzione ornamentale meglio confacente alle occasioni e all'ambiente.

Mettendo a contributo altre piante decorative idrofile, non è punto difficile improvvisare dei veri giardinetti, suscettibili di abbellire tanto il salotto quanto la mensa.

La famiglia delle Gigliacee offre numerose varietà di piante a bulbo, che allignano nel modo più elementare, senza terra. Per far fiorire, a

cagion d'esempio, il tulipano e il giacinto, basta incastrare la relativa cipolla nella bocca d'una caraffa, in modo che il ciuffo di radici immerga nell'acqua: in poche settimane il bulbo si apre, emette uno stelo, che non tarda a fregiarsi di corolle odorose.

Il mughetto, il narciso, il ciclamino ed alcune varietà di *crocus*, in genere i fiori che abbisognano di molta umidità, si prestano ad arricchire la flora del giardinetto, consentendo molteplici adattamenti secondo i bisogni del momento ed i capricci estetici personali.

I fioricultori smerciano recipienti appositi, ma la genialità di una persona di gusti eclettici li supplisce volentieri con creazioni proprie, disponendo vasetti di varia capacità e contenuto, in maniera da armonizzare i colori con le masse di verdura, alternando i motivi floreali con zolle d'erbette di crescione, tanto da edificare leggiadri parterres, che sembrano tolti dal naturale.

Traendo esempio dai modelli presentati su queste pagine, non dubitiamo che i lettori sapranno approfittare della nuova risorsa che loro offriamo per decorare convenientemente il loro appartamento, servendosi di mezzi e motivi originali ed ancora inusitati.

G. BROCHEREL.

ZAFFERANO E GIACINTO NEL MUSCHIO. (Fot. G. Brocherel.)

F. FIGARI: « LA SPOSA ». PANNELLO DI UNA DELLE PORTE DELLA SALA DEI MATRIMONI.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LE DECORAZIONI PITTORICHE ALLE SALE DEL NUOVO PALAZZO COMUNALE DI CAGLIARI.

La guerra che sconvolge l' Europa e fa sentire le sue conseguenze economiche in tutti gli Stati, non impedisce agli italiani di condurre a termine le opere loro. L'arte stessa — ch'è un lusso — svolge quasi normalmente il suo cammino ed i nuovi edifici cominciati si ultimano, e i concorsi per decorazioni pittoriche si aggiudicano, e le vendite nelle mostre artistiche procedono, e le cerimonie inaugurali di nuovi monumenti si differiscono appena. Gli italiani, finchè possono, non rinunziano al bello che è un bisogno della loro natura. Proprio in questi mesi si va terminando il nuovo Palazzo comunale di Cagliari, un edificio che costa alla Sardegna ben due milioni, e si è

CAGLIARI: PALAZZO COMUNALE.

F. FIGARI: «LA DANZA». PANNELLO DI UNA DELLE PORTE.

chiuso, con la vittoria del pittore Figari, il concorso nazionale per la decorazione della Sala del Consiglio. Il Figari, del resto, si raccomandava non solo pel bozzetto presentato in seconda gara a questo disputatissimo concorso (100,000 lire di premio), ma anche pei pannelli già eseguiti nelle sale dei matrimoni e dei ricevimenti nello stesso Palazzo.

L'edificio col quale l'isola ha voluto abbellire la sua modernissima capitale, sorge su progetto Caselli-Rigotti. La sua costruzione fu iniziata nel 1899, ma dovette essere più volte sospesa ed oggi si sta conducendo a compimento grazie alla fervente attività dell'assessore dottor Carlo Aru, un innamorato della sua Sardegna. Poichè questo nuovo Palazzo vuole essere appunto una glorificazione di quanto di più puro ci tramanda la tradizione dell'isola: le costumanze, i riti, il pittoresco e l'idilliaco delle forme esteriori ed intime con cui si svolse nei secoli la vita insulare e che va oggi a poco a poco scomparendo. Non occorre dire come tale concetto si esplichi soprattutto nell'arredamento del Palazzo e nelle decorazioni pittoriche delle sue sale. E in ciò pure bisogna essere riconoscenti al nominato dottor Aru, già benemerito custode del patrimonio artistico sardo, per avere, fra l'altro, rinvenuta, ricomposta e restaurata una magnifica pala cinquecentesca di autore sardo — finora ignoto — prezioso ricordo storico d'una scomparsa dignità comunale. Fu appunto il dottor Aru ad assegnare a licitazione privata le pitture di alcune sale del Palazzo: una al Figari, una seconda allo scultore Ciusa, una terza al pittore Melis Marini ed altre minori a diversi cagliaritani, tentando, così, di dare un bell'impulso all'attività artistica cittadina e di cogliere fra le diverse espressioni i germi di una tempra promettente. Al Figari toccò la *Sala dei matrimoni*. E per questa ci voleva un artista non solo di talento ma appassionato del colore locale. Il Figari, cagliaritano, ha messo tutto il suo entusiasmo nell'eseguire i pannelli e si è perfino occupato della scelta dei mobili che adorneranno la sala per ottenere una perfetta armonia fra contenente e contenuto. Non è a dire quante difficoltà egli ha dovuto superare: piccole guerriglie, indifferenze, diffidenze anche. Ma nessuno potrà dire che

F. FIGARI: «LA VISITA IN CASA». PANNELLO DELLA PORTA CENTRALE.

nella sua nobile lotta abbia avuto di mira un interesse materiale, minimo essendo stato il compenso (L. 5000) alla enorme fatica.

Filippo Figari, ancor giovanissimo, si è accinto all'opera dopo una preparazione seria. Egli ha studiato in Germania con due maestri che adoravano il morbido, il grigio, l'agilità degli impasti: l'Habermann e l'Herbesich. Se nei suoi pannelli si osserva una certa durezza di disegno, ciò deriva principalmente dal fatto della rigida nobiltà di movenze dei contadini sardi, vestiti di panni di lana assai pesanti, e anche dal problema molto difficile di avere modelli e, quindi, dalla necessità di doversi appagare di rapidi disegni, di raggruppamenti fugaci. I contadini sardi sono superbi e diffidenti pel ricordo di molte soperchierie ricevute da forastieri. Essi, dunque, posano mal volentieri e, pure non chiedendo veri compensi, pretendono risarcimenti per il tempo sottratto alle loro abituali occupazioni. E siccome sono tutti piccoli proprietarii, risarcirli vuol dire per un pittore sostenere una spesa assai forte. A questo occorre aggiungere che al menomo screzio, al più piccolo pettegolezzo, alla prima diceria, piantano in asso l'artista e non si fanno più vedere. In ogni modo, nell'opera del Figari si legge il ricordo dei maestri suoi soprattutto nella dignità e sincerità del lavoro. « Il più grande ed indelebile insegnamento ch'io debba loro — afferma egli medesimo, — è di avere imparato ad ammirare gli antichi con sicura coscienza, non per fare come essi, ma per apprendere il segreto inesauribile della visione, dell'architettura dell'opera, la forza dell'assieme, la viva energia di un particolare ». Non è poi inutile osservare che quella durezza sopranotata deriva anche, nell'opera di cui ci occupiamo, dalle fotografie che mal rendono gli azzurri, i gialli e i rossi di cui i pannelli si allietano in una vera orgia coloristica.

F. FIGARI: « LA DANZA ». PARTICOLARE.

La decorazione della *Sala dei matrimoni* è oramai ultimata e possiamo dirne diffusamente. Si tratta di un fregio lungo 27 metri, alto circa metri 2 ed incorniciato di legno di castagno, con motivi

F. FIGARI: BOZZETTO PER LA DECORAZIONE DELLA SALA CONSIGLIARE NEL PALAZZO COMUNALE DI CAGLIARI.

tolti dalle case dei contadini. La sala è chiusa da cinque porte nelle quali i contadini dei villaggi sardi hanno sostituito alle ornamentazioni perfette originali dell'aragonese, piccole forme di loro gusto. Non potendo, forse, riuscire ad imitare il capitello ricco di volute e di ricami, hanno copiato delle foglie, dei frutti che avevano innanzi agli occhi. E queste porte, allietate con motivi di lentischio, di regine, pompose offerte di doni, suonatori di fisarmoniche, rigidi contadini e fieri cavalieri, e, nello sfondo, i villaggi grigi e verdi, irradiati dal sorriso delle belle donne e ingentiliti dal senso patriarcale dell'ospitalità.

Su ciascuna delle cinque porte della sala, il Figari ha ideata una portatrice di doni: una regge la brocca ed ascolta, con compiacenza mal celata

F. FIGARI: « LA VISITA IN CASA ». PARTICOLARE.

pino, di grano, sono riuscite di grande leggiadria. Sulle porte scendono tende, tessute nel villaggio di Busachi, ornati di festoni vivaci che, coi loro cavalieri e colle loro dame, appariranno cosa nuova mentre hanno una storia millenaria.

Il pittore Figari ha compiuta l'opera sua nel nominato villaggio di Busachi, che si trova nel centro dell'isola. Lì le tradizioni sono ancora in parte conservate e perciò egli ha potuto ricostruirle con minore difficoltà così come ce le tramandò nei suoi libri il vecchio abate Bresciani: spose che paiono dall'aria di austero disdegno, le parole adulatrici di un viandante; un'altra reca un catino; una terza porta delle arancie e ride in crocchio con le amiche. Sulla porta centrale sta la sposa, seduta, circondata da parenti, amici e visitatori: l'ultimo raggio di sole penetra da un lato della stanza, giuoca sui broccati, arrossa i visi degli uomini sorridenti ed arditi, stacca i gruppi delle fanciulle che guardano i doni inginocchiate e raccolte nel cerchio vivace delle sottane orlate di seta. A sinistra di questa scena è raffigurata *La Danza*, e precisamente l'ul-

F. FIGARI: « LA SPOSA ». PARTICOLARE.

F. FIGARI: « PORTATRICE DI ARANCI ». PANNELLO DI UNA DELLE PORTE.

timo passo del ballo, quando la fanciulla, passando sotto al braccio del giovane, esprime tutta una festa di linee e di movimento, pure restando rigida ed austera nell'agile movenza.

A destra, invece, sono gli sposi che escono di chiesa preceduti, in segno di augurio, dal suono, lieto e malinconico ad un tempo, della fisarmonica che, di tanto in tanto, si smorza come un ricordo nostalgico: la sposa è rigida, ieratica, e, in veste di broccato giallo, passa sul grano che le amiche le spargono ai piedi. Alcune ragazze vanno, intanto, alla fonte; il sole avvolge la sposa, mentre lo sposo, chiuso nel suo corsetto rosso, sorride di compiacimento. Tutte le figure del fregio sono grandi poco più del vero e sono studiate, come si vede, in ogni particolare, con grandissimo amore. V'è qualche cosa di zuluaghiano nella incisività di disegno di questo pittore che sa comporre e caratterizzare come pochi in Italia. Certo l'opera sua è lungi dal potersi dire perfetta; ma bisogna porre mente alle difficoltà enormi attraverso cui venne condotta a termine e allora si vedrà quale avvenire spetta all'ancor giovane autore. Le figure, infatti, sono raggruppate con molto gusto, hanno bel movimento ed esprimono ciascuna un vero palpito di vita.

La sala intorno a cui il fregio si svolge ha, come ho detto, un ammobigliamento che armorizza con le scene dipinte alle pareti: lo stesso Figari è riuscito a raccogliervi tutto ciò che è vita ed espressione dei coutadini sardi. Il contadino aveva, una volta, in Sardegna, una casa modesta, mirabile di semplicità e ricca di materiale nobilissimo. Più inglese dei nostri *snobs*, capiva istintivamente le sobrie decorazioni di un ambiente: pareti bianche e porte sagomate di pietra rossa o verdastra (trachite) oppure accuratamente intonacate alla maniera araba, serramenta di castagno nero. I mobili erano costituiti di monumentali cassoni istoriati, sempre di castagno nero, e sopra essi stavano lunghi e stretti tappeti, di pura lana, tessuti da mani incantate. Il letto era grande, alto, adorno delle cosidette *caladas*, drappi di lino colorato, di un gusto, un'armonia ed una... durata straordinarie. Le sedie stesse erano d'un ineccepibile buon gusto: alcune alte, dorate nello schienale, altre basse, robuste e con semplici ornamentazioni. Tutto ciò oggi è sostituito dai soliti letti di ferro e da altro mobilio comprato senza criterio, custodito ed abbandonato senza affetto. Il Figari ha voluto che di tanta magnificenza rimanesse un ricordo nel Palazzo del Municipio di Cagliari, quasi monito all'odierno scadimento: e così ha raccolto nelle sale di cui ci occupiamo le tende degli antichi contadini, i loro cassoni, le cosiddette *bertuce* e perfino i *filets*, o pizzi,

F. FIGARI: « PORTATRICE DI DONI ». PANNELLO DI UNA DELLE PORTE.

F. FIGARI: « PORTATRICE DI PANE ». PARTICOLARE DEL PANNELLO DI UNA DELLE PORTE.

che si fanno a Bosa. I caratteristici mobili colorati stabiliscono un raccordo con le inquadrature delle porte e col fregio, sì da dare un sapore veramente regionale all'ambiente in cui verranno a stringere l'indissolubile nodo le future coppie di sposi. Tutto qui parla di una gentile, austera civiltà campestre, che la retorica degli affaristi ha sformato agli occhi dei forastieri. Gli episodii ed i personaggi sono stati visti, scelti, disposti, architettati dal pittore, che se fosse riuscito, eliminando innumerevoli difficoltà — indipendenti da lui e dai suoi mezzi — a serbare l'unità d'ambiente, di vita e di carattere, avrebbe fatta opera decisiva. In ogni modo nella sala sono raccolti tutti i segni che potevano mostrare di quanta austera nobiltà e squisita intimità fosse fatta la vita del contadino sardo.

Mentre il Figari attendeva a questa sua grande, ardente e nobile fatica, il Comune di Cagliari bandiva un concorso regionale per la decorazione del *Salone dei ricevimenti* (lungo m. 24, largo ed alto m. 8 con un premio di L. 10.000. A questo concorso parteciparono tutti gli artisti sardi o residenti in Sardegna, fra i quali lo scultore Ciusa, il pittore Biasi, lo scultore Valli ed altri nove. La vittoria arrise subito al Figari per varie ragioni: per avere egli avuto una visione chiara del problema proposto, per aver inteso lo scopo particolare della sala e per averle dato un aspetto architettonico derivante dalle nobili tradizioni aragonesi e pisane di cui l'isola conserva qualche esempio magnifico. Qualche costume allieta la pittura puramente allegorica della sala ed in una sopraporta spiccherà una caratteristica figura di popolano di Cagliari dall'aspetto energico e marziale nel rosso costume tradizionale.

Di questo lavoro avremo occasione di parlare in seguito più diffusamente, quando l'artista l'avrà terminato. Oggi diremo solo che egli, geloso custode delle tradizioni sarde, invece di raccogliere plauso per tale sua devota ricostruzione, viene bersagliato da tutte le parti, quasi che i riti e i costumi fossero segno di inciviltà e di barbarie. Ma può essergli di conforto l'esempio dello Zuloaga, che, per aver ritratta la Spagna pittoresca, fu dai connazionali considerato come un denigratore del proprio paese!

In ogni modo il Figari si preoccupa così poco di questa corrente ostile che al nuovo concorso (nazionale stavolta) bandito dal Comune di Cagliari col premio di L. 100.000 per la decorazione della *Sala Consiliare*, presentò un bozzetto in cui apparivano le stesse figure contadinesche. E vinse ugualmente, non ostante avessero chiesto di partecipare alla gara 100 artisti italiani, ridotti poi a 26, fra cui perfino il Sartorio. Il vistoso premio richiedeva la sua brava fatica: le pareti del salone completamente forate dalle finestre e da quattro grandi logge, diminuivano in apparenza il lavoro di decorazione, ma aumentavano oltre misura la spesa viva di materiale per il loro finimento. Il Comune, infatti, chiedeva nel bando di concorso:

1. serramenta all'intera finestrata ed a cinque porte, la maggiore delle quali di particolare rilievo;
2. pavimentazione in musaico o legno nobile;
3. apparecchi d'illuminazione e relativi finimenti artistici;
4. mobilio smontabile (scranni per 60 consiglieri, banco sindacale e banco della stampa);
5. decorazioni del soffitto e pareti dell'ambiente, lungo m. 24, largo 10,50, alto 13.

Il Figari vinceva in seconda gara, coadiuvato nel suo progetto dallo scultore Andrea Valli. La figurazione storica da lui ideata si ispira ad una dedica di Francesco Crispi al Comune di Cagliari: « All'antica capitale della forte Sardegna, baluardo di quella dinastia che oggi è la rocca dell'unità nazionale ». Il pannello di sinistra ricorda i Pisani, il loro castello turrito, la loro arte, e la loro legislazione. Accanto si schierano i vescovi ed il primate della Chiesa. Il pannello centrale rievoca il primo Re di Sardegna, circondato dalle Regioni dell'antico regno sardo, e, sotto il marmoreo simbolo della città, avvolgentesi nel vessillo dell'isola — rosso e azzurro — che piantano mori bendati, ricordo araldico, questo, dello stemma di Sardegna. Altri mori, inginocchiati e incatenati, completano la significazione dello stemma che indica la vittoria della cristianità sugli infedeli. Il gruppo di popolani stretti intorno al labaro ricorda l'eroica difesa di Cagliari, della dinastia, della unità nazionale che si andava iniziando, difesa compiuta dai cittadini armati contro i francesi della rivoluzione. Nel pannello di destra, infine, è rappresentato un gruppo moresco: i mauritani rapinatori e corsari.

L'architettura di questa sala del Consiglio, dalle linee strane, è dello scultore Andrea Valli che da molti anni risiede a Cagliari. Le pareti laterali, come si è detto, sono ridotte a loggie. Il soffitto, poi, è adorno da severi cassettoni e da alcuni trofei imitanti il grafito.

Di questo nuovo lavoro del Figari non si può ancora interamente giudicare: bisogna attendere l'esecuzione. Ma sarà lecito prevedere quello che promette il bozzetto: una grande festa di colore, una visione energica della storia eroica dell'isola in cui palpitano ancora cuori di bronzo.

ARTURO LANCELLOTTI.

F. FIGARI: « PORTA-BISACCE ». PARTICOLARE DEL PANNELLO DI UNA DELLE PORTE.

RAVENNA: CHIESA DI S. APOLLINARE NUOVO.

DOPO IL BOMBARDAMENTO DI RAVENNA.

I corsari dell'aria continuano nella loro folle distruzione dei monumenti d'arte che la terra nostra può vantare a prova della sua civiltà contro la barbarie dei nemici.

Per fortuna la rovina dell'antiportico della basilica di S. Apollinare Nuovo — una delle più insigni del mondo — è minore di quanto da principio si credeva. La distruzione si è arrestata alle soglie del tempio, risparmiando in gran parte i mosaici che, di tutti quelli famosi delle chiese di Ravenna, sono forse i più suggestivi.

Da una prima visita del comm. Corrado Ricci, dopo eseguita la demolizione di tutte le parti pericolanti, è risultato che i danni si possono speci-

ficare: nella caduta di metà dell'antiportico frontale, nella rovina di buona parte della facciata, che dovrà esser rifatta per oltre due terzi, nella distruzione di una quarantina di cassettoni del soffitto, nel crollo di una piccola parte del mosaico ed altri di minore entità.

I provvedimenti presi e la sollecitudine con cui verranno condotti i restauri, affidano sull'ulteriore incolumità del tempio, che riavrà per intero il suo aspetto anteriore. Le ventidue vergini, candide nel cielo d'oro, consoleranno ancora del loro gaudio spirituale i visitatori dell'interno di quel tempio, sopra il quale poco o nulla quindi avrà conseguito la ferocia degli imbecilli.

Del resto di fronte a questa, come ad altre possibili distruzioni di monumenti artistici, consoliamoci pensando, che possono i barbari annientare tutto il nostro patrimonio di bellezza, la gioia migliore dei nostri occhi, il retaggio più caro delle nostre memorie, ma una cosa soltanto non distruggeranno: il monumento che la nostra volontà, il valore dei figli, dei fratelli nostri elevano alla patria rigenerata.

MOSTRA D'ARTE A SARZANA.

A Sarzana, la piccola e antica cittadina ligure, per iniziativa della Croce Rossa e della Rassegna *L'Eroica* della Spezia, si è bandita una Esposizione d'arte, alla quale han partecipato, con tele e bronzi donati tutti, ma proprio tutti, i maggiori artisti d'Italia. Le opere, dopo che sono state esposte, verranno sorteggiate tra i possessori di una tessera

da 5 lire che qui riproduciamo. Essa è una bella incisione in legno di Emilio Mantelli, e dimostra come l'Esposizione, per la operosità di Ettore Cozzani, abbia in tutte le sue forme e i suoi modi, l'aristocratica finezza di gusti della magnifica Rassegna spezzina. Anche il biglietto d'ingresso è una delicata xilografia, e di xilografie è tutto adornato il bellissimo catalogo dell'Esposizione. Della quale daremo, appena inaugurata, altre notizie, poichè l'avvenimento merita di essere celebrato come una festa della Carità e della Bellezza.

 — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

Vol. XLIII N. 256

RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA D'ARTE LETTERATVRA SCIENZE VARIETÀ

APRILE 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

A. OSTROUMOV: GIARDINO.

EMPORIUM

Vol. XLIII. APRILE 1916 N. 256

GLI ODIERNI DECORATORI DEL LIBRO IN RUSSIA.

RA le varie propaggini del robusto e ramoso albero dell'odierna arte russa, due in ispecie sono riuscite a svilupparsi in arbusti rigogliosi e di vaga fioritura: la decorazione teatrale e la decorazione del libro.

La prima, a cui la stessa sua indole assegna doti d'immediata e persuadente attrattiva e di rapida diffusione, ha saputo in breve tempo accaparrarsi, così in patria come all'estero, numerose simpatie ed ammirazioni, mercè sopra tutto alcune azioni coreografiche pittorescamente fastose, le quali hanno fatto, durante l'ultimo decennio, il giro trionfale dei maggiori teatri d'Europa.

La seconda, essendo di carattere assai più discreto e riservato nelle sue manifestazioni, non può di sicuro vantare al suo attivo successi del pari clamorosi ed internazionali, ma essa non perciò appare meno interessante, meno caratteristica e meno significativa a quella eletta e quindi tanto più limitata porzione di pubblico a cui suole rivolgersi e da cui soltanto può essere apprezzata e gustata al suo giusto valore.

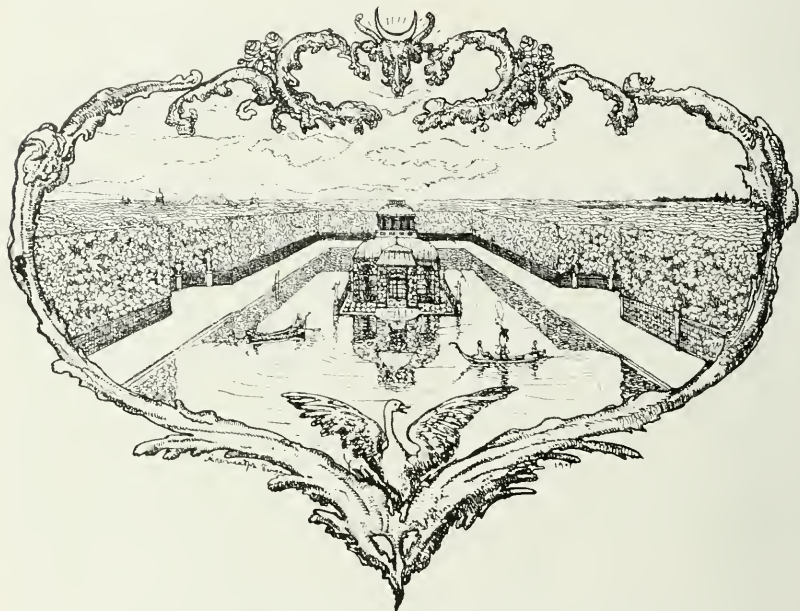
La rinascenza di essa, dopo la rapida decadenza della fine del Settecento, la si può fare rimontare all'incirca al 1880 ed attribuirne in gran parte il merito al Maliutine, alla Jakuntscikoff, alla Polienoff ed a qualche altro dei diseguatori e dei pit-

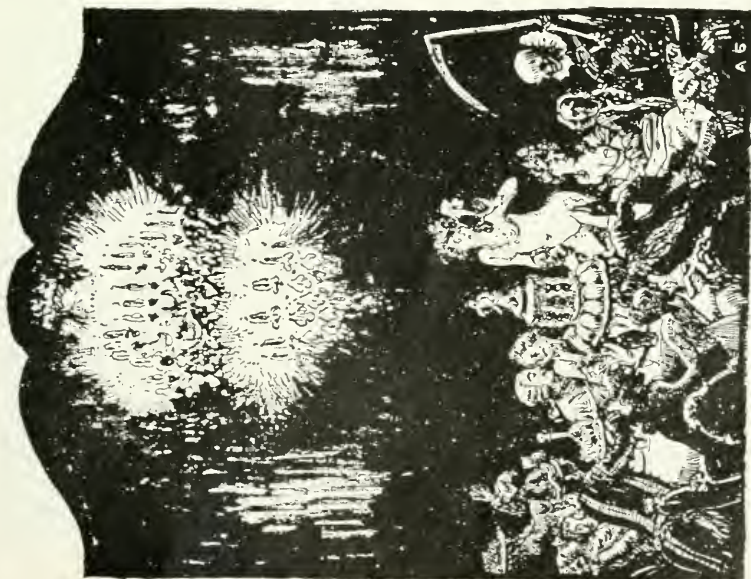
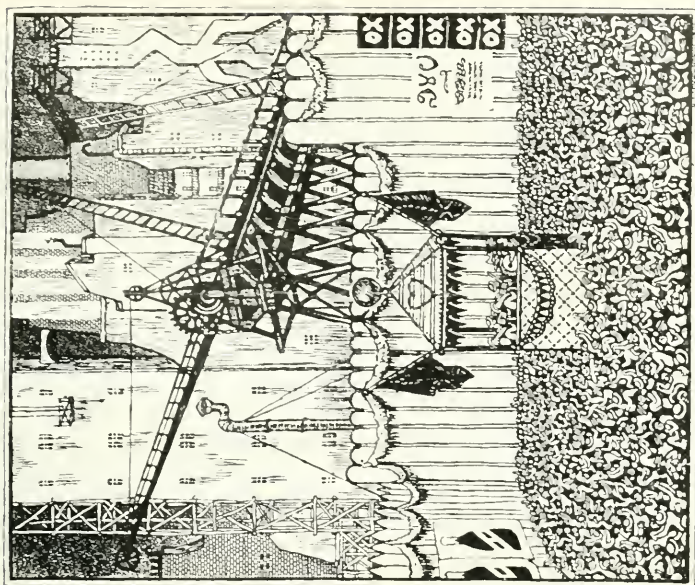
A. BENOIS: VIGNETTA PEL « CAVALIERE DI BRONZO » DI A. PUSKIN.

tori del gruppo nazionalista di Mosca, i quali si compiacquero ad illustrare, ora a colori ed ora in bianco e nero, raccolte di novelle e di leggende del proprio paese, sfoggiandovi non comune grazia di fantasia e di umorismo ed attingendo più di una volta da vecchie stampe popolari del decimosettimo e del decimottavo secolo aspetti figurativi e motivi ornamentali.

È però al raffinato prezioso e letterarieggiante gruppo cosmopolita degli artisti di Pietrogrado, che hanno avuto per parecchio tempo come loro organo la rivista illustrata *Mir Isskustva* (*Il mondo artistico*), che si deve quasi esclusivamente attribuire lo sviluppo calcolato sapiente ed oltremodo gustoso, che, durante gli ultimi tre lustri, ha ottenuto in Russia la decorazione del libro, intesa non soltanto come illustrazione considerata in sè medesima ma anche e sopra tutto come stretto accordo della parte ornamentale con la parte tipografica di un volume.

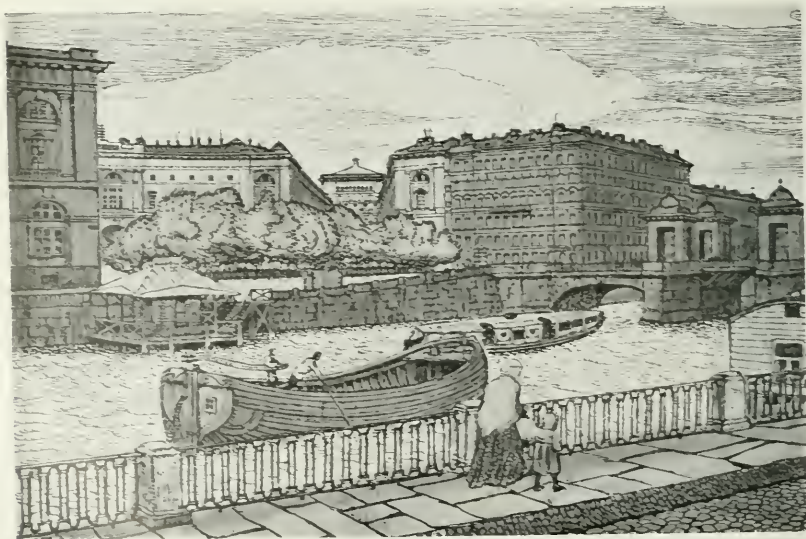
* * *

Di questo gruppo, il quale per parecchio tempo è stato capitanato da quell' accorto ed instancabile divulgatore dell' arte russa all' estero che è Serge Diaghileff ed i cui componenti, nella sottile e fin troppo ostentata loro cerebralità, proclamano di avere in isdegno ogni forma di volgarità e si dilettano a sfoggiare una multiforme coltura internazionale, colui che, considerato attraverso le sue opere, presenta di prim'acchito una fisonomia in particolar modo tipica è senza dubbio Konstantin Somoff.

A. BENOIS: VIGNETTA PER UN VOLUME DI KUTKOF.

Indole aristocratica e lievemente misantropica di fantasticatore raffinato, egli, simile a varii altri artisti della penna, della matita e del pennello dell'epoca nostra, ama, nel profondo suo disdegno

A. BENOIS: DALLA SERIE « LA MORTE ».

M. DOBUGINSKY: FESTA POPOLARE.

A. OSTROUMOV: INVERNO.

per la grossolanità e la mediocrità della normale vita giornaliera, cercare rifugio nelle età passate per poi evocarne sulla carta, coi neri vellutati dell'inchiostro di Cina o con la gamma policroma dell'acquerello, le scene ed i tipi, selezionati, trasfigurati ed intensificati dal lento lavorìo idealizzatore fattovi intorno dalla sua immaginazione.

L'epoca più di sovente da lui prescelta nei suoi ritorni di estetica nostalgia verso il passato è la fine del Settecento e la società prediletta dalla sua

M. DOBUGINSKY: LUNGO LA NEVA

I. BILIBINE: ANTICHI COSTUMI RUSSI.

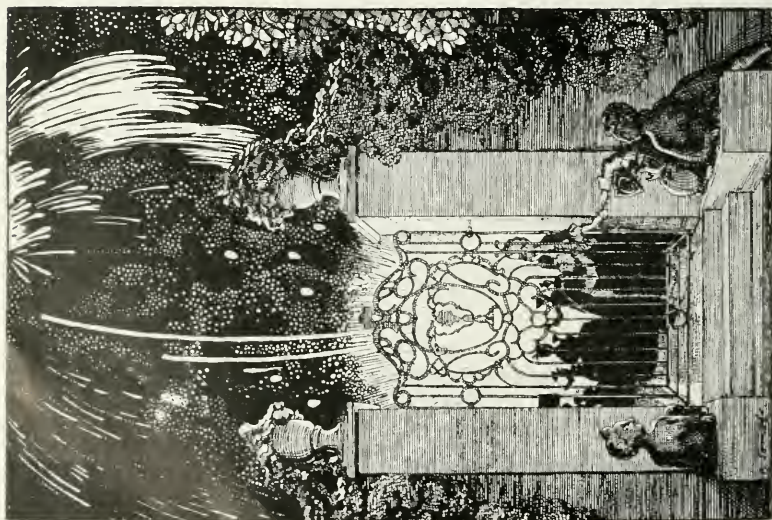
A. BENOIS: VIGNETTA PEL « CAVALIERE DI BRONZO » DI A. PUSKIN.

arte d'illustratore e di pittore, come meglio rispondente alla preziosità un po' morbosa del suo spirito, è quella francese della corte di Luigi XV e poi di Luigi XVI. La grazia languiscente, l'eleganza melliflua e leziosetta, la galanteria di libertina volubilità e di un'arguzia pepata, che l'imminenza minaccevole della sanguinosa catastrofe rivoluzionaria vela di tristezza per le nostre menti di posteri, delle donne in guardinfanti e dalle alte acconciature incipriate ed infiorate e dei loro cicisbei in parrucca, spadino e giamberga ricamata esaltano la sua fantasia ed egli trova una gioia acuta, riuscendo a trasfonderla in chiunque sappia mettersi in diretto e simpatizzante rapporto cerebrale con lui, nel raffigurarli nei loro ricchi costumi, nei loro atteggiamenti manierati e nelle maliziose espressioni delle loro fisonomie sugli sfondi scenograficamente pittoreschi dei boschetti con tanta ingegnosa artificiosità aggiustati dai giardinieri dell'epoca.

A. BENOIS: VIGNETTA PEL « CAVALIERE DI BRONZO » DI A. PUSKIN.

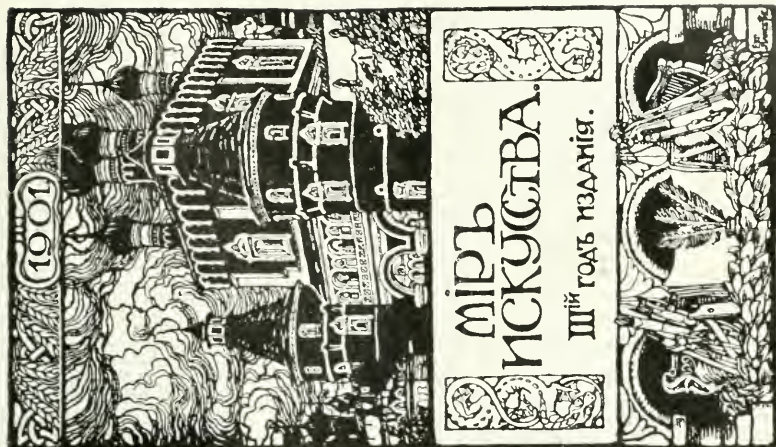
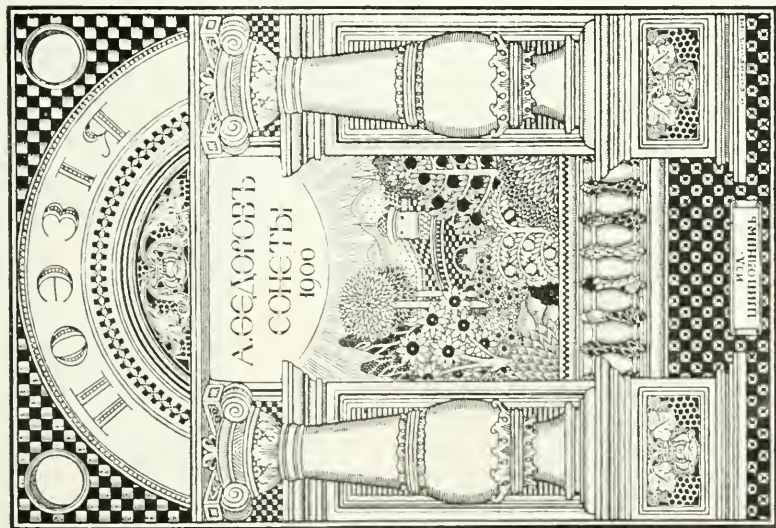
K. SOMOFF: L'ANNO NUOVO.

I. BILIBINE: LA PRINCIPESSA SWAN.

I. BILIBINE: IL MOSTRO ALLEGRO.

K. SOMOFF: IL BIGLIETTINO AMOROSO.

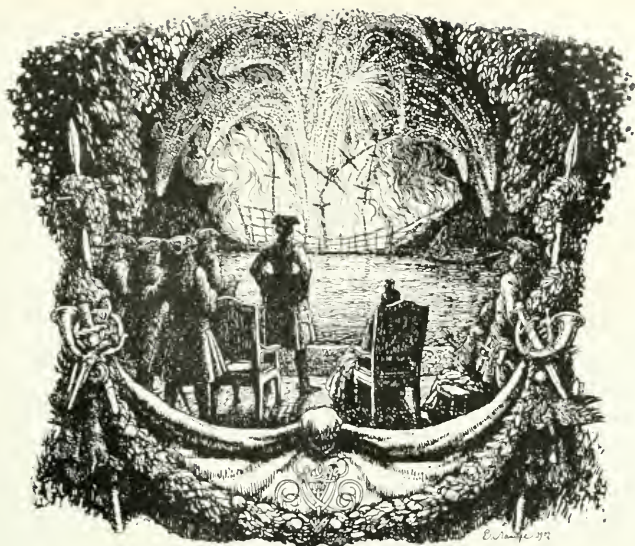
K. SOMOFF: COPERTINA PEI « DRAMMI LIRICI » DI A. BLOCKE.

I. BILIBINE: FRONTESPIZIO.

E. LANCERAY: COPERTINA DELLA RIVISTA « IL MONDO ARTISTICO ».

il Somoff, però, dai tempi e dai siti, fra reali ed immaginarii, del Roccocò è disceso spesso a tempi, a tipi ed a costumi meno lontani, benchè abbastanza diversi anche essi dai nostri. Gli esaltamenti romantici, le melanconie passionali, le vaporosità sentimentali, nonchè gli abiti di taglio elegante dei contemporauei di Werther, di René di alberi ingialliti dall' autunno od in riva a qualche laghetto, in cui si specchia il cielo burrascoso.

Ciò che appare in particolar modo notevole tanto nelle opere d'illustratore quanto nelle opere di pittore di Somoff, le quali, se variano per formato, presentano pur sempre i medesimi caratteri

A. OSTROUMOV: LA BARCA.

e di Jacopo Ortis, hanno, con l'ostentato loro odio per le banalità dell' esistenza consueta e pel bonsenso degli uomini pratici, attirata la sua attenzione e conquiso il suo favore. Infatti, in una serie di composizioni acquerellate, alcune fatte per stare da sè ma altre destinate ad illustrare romanzi, commedie e poemetti, ci ha presentato i poeti e gli amanti, mesti fatali e tenebrosi, della prima metà del secolo scorso riuniti per solito a coppie ed in pose stanche all'ombra di qualche gruppo essenziali d' invenzione e di composizione, è, oltre a certa volontaria abitudine di disegno sommario e di ardite dissonanze cromatiche, la spiccata tendenza a trascurare, specie nelle figure femminili, i caratteri tradizionali della bellezza plastica per quella bellezza dell'espressione, che si afferma per solito nelle fattezze irregolari e le quali, prese in sè stesse, possono e direi quasi debbono essere considerate brutte da chi non sia già vinto dal singolare fascino intellettuale sentimentale e sopra

E. LANCERAY: Il FUOCO D'ARTIFICIO.

E. LANCERAY: INQUADRATURA PEL « RE FAME » DI L. ANDREFF.

utto sensuale che emana dal loro complesso o dall'ardente e movimentata vita di esse.

A completare ed a rendere anche più seducente la sua personalità d'illustratore contribuisce, d'altra parte, non poco la grazia elegante e minuta con cui egli schizza testate, inquadrature e minuscoli finali figurati, ravvicinandosi spesso ad Eisen, Gravelot od altro dei deliziosi vignettisti francesi settecenteschi.

K. SOMOFF: MASCHERATA.

* * *

Al tedesco Menzel ed al polacco Chodovieski si approssima invece, pure presentando sempre una nota abbastanza spiccata di originale individualità di visione e di fattura, Alexander Benois, disinvolto rapido e nervoso nel tratteggio, sapiente nell'opposizione armoniosa dei bianchi coi neri, abile ed elegante nel disegno delle minuscole figure e del loro rilievo sugli sfondi campestri ed urbani. Fervente amatore anche lui dei secoli scomparsi, le sue estetiche nostalgie del passato lo richiamano con la fantasia verso il fasto maestoso ma com-

M. DOBUGINSKY: GIORNO DI PIOGGIA.

K. SOMOFF: LA MUSA E L'AMORE.

passato della corte del Re Sole a Versailles o lo sospingono a rievocare gli episodii dell'esistenza drammatica e gloriosa di Pietro il Grande, come ha fatto allorquando ha decorato, con una serie riuscitissima d'illustrazioni, *Il cavaliere di bronzo* di Puskin.

In quanto a Leo Bakst, di cui la nostra rivista si è occupata di proposito in un lungo articolo qualche anno fa (*) e che deve la sua fama sopra tutto alle sue raffinate qualità di immaginoso scenografo e di voluttuoso disegnatore di costumi teatrali, egli, nelle fantasie retrospettive che costituiscono l'individuale originalità delle leggiadrissime ornamentazioni, di ritmico carattere arcaico e di fattura sottilmente calligrafica, da lui ideate ed eseguite per le copertine od i frontespizii di alcuni volumi letterarii, è talora risalito come ispirazione fino a Pompei od anche all'antica Grecia.

Più fecondi e più varii ci si presentano Eugène Lanceray e Mstislaw Dobuginsky, i quali chiedono, volta a volta, al passato ed al presente di suggerir loro lo spunto iniziale delle loro composizioni elegantemente vignettistiche. Così il primo, che porta in tutto ciò che esegue una mirabile fermezza di segno ed una rara piacevolezza decorativa, dopo aver illustrato una serie di poetiche leggende della Bretagna e raffigurati alcuni episodi di caccia regale ai tempi di Pietro il Grande e dell'Imperatrice Anna, ha, qualche anno fa, eseguito

(*) Cf. l'*Emporium* del dicembre 1912.

E. LANCERAY: EX-LIBRIS.

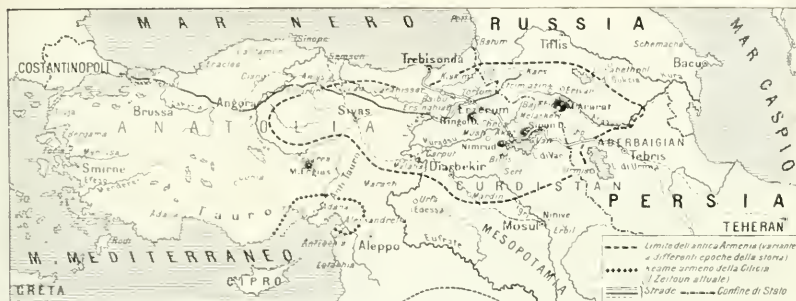
A. BENOIS: VIGNETTA PEL « CAVALIERE DI BRONZO » DI A. PUSKIN.

A. OSTROUMOV: INVERNO.

una serie di figurate inquadrature satiriche pel dramma simbolico di Leo Andreff *Il Re Fame*. E il secondo, con pari delicatezza di disegno, acume di osservazione e maliziosa arguzia d'invenzione, ha evocato scene di vita settecentesca e scene di vita odierna.

Un posto a parte in questo gruppo di odierni illustratori russi l'occupano poi Anna Ostroumov, per le sue vaghissime vedute di Pietrogrado, disegnate con misurata ma evocativa efficacia di tratteggio ed incise con magistrale perizia sul legno, ed Ivan Bilibine, il quale, nelle sue stilizzate stampe in nero ed a colori, si mantiene strettamente fedele alle tradizioni della popolare arte nazionale del suo paese, pure dando prova di non comune ricchezza di fantasia e di brillante vivacità di colore.

VITTORIO PICA.

M. DOBUGINSKY: IL RITRATTO DELL'AMATA.

CARTA DEI PAESI ARMENI.

L'ARMENIA E GLI ARMENI.

Antichita' della stirpe.

NESSUN popolo dell'Europa contemporanea può vantare così antiche origini e tradizioni storiche come il popolo Armeno. Fin dai tempi in cui i Faraoni della XVIII dinastia guerreggiavano coi *Remenen*, il nome di Armenia valeva a significare il grande altipiano, che s'innalza bruscamente dalla Mesopotamia e si abbassa gradatamente a settentrione fino alle pianure, che lo separano dalle catene del Caucaso.

Novecento anni prima della fondazione di Roma il nome dei *Remenen* o *Armenen* si trova nelle iscrizioni geroglifiche ricordanti le conquiste di Tutmosi III e delle due guerre contro i Ruten della Mesopotamia. Le tradizioni locali sembrano attribuire al paese il nome primitivo di *Haiasdan* e farebbero derivare dal biblico Togarmah, nipote di Jafet, il nome di Armenia. Mosè di Corene, storico dell'Armenia (morto nel 487 dopo C.), raccoglie questa tradizione, secondo la quale Haik, figlio di Togarmah, fu il capo di questa nazione, e toltosi all'obbedienza di Nembrod, regnò nel piano di Vân. Il nome di *Haik* rimase al paese. Alla dinastia *haikita* succedette, dopo la morte di Alessandro il Macedone, la dinastia dei Seleucidi, durante la quale però nessuna influenza esercitò l'ellenismo in quel paese di alte montagne. Ribellatosi il satrapo Artaxias, l'Armenia per qualche tempo ebbe principi nazionali; ben presto però cadde sotto il dominio dei Parti, che v'insediarono gli Arsacidi, contrastati dai Romani, che con Mitridate conquistavano la *Piccola Armenia*, ad occidente dell'Eufrate, nell'anno 70 av. C. fatta

DONNA ARMENA DELLA GEORGIA.

SCAVI PRESSO ETCIMIADZIN.

romana provincia. Altri territorî vennero poi annessi al di là del Tigri. Ma Persiani e Romani se la contesero alternativamente finchè fu invasa dai Bizantini e poscia dagli Arabi. A questo periodo di devastazione seguì una nuova dinastia armena, quella dei *Pagratidi* (885), di cui Ani fu la capitale ed ebbe periodo fiorente di sviluppi economici ed artistici.

L'invasione dei Turchi Selgiucidi (1021) rigettò il paese nell'anarchia. Un secolo dopo i Mongoli la sottomisero completamente. Nelle montagne della Cilicia s'erano rifugiate, sino dal V e VI secolo, molte famiglie armene per sottrarsi alle persecuzioni dei Persiani; e quivi Rupen, parente dell'ultimo re dei Pagratidi, raccolti i profughi e cacciati i Greci, fondava nel 1079 un regno armeno, che sottomise tutta la Cilicia, fece alleanza coi Crociati e si estese a parte della Grande Armenia; esso godette di un lungo periodo di floridezza, finchè cadde, per intime divisioni, sotto i sultani d'Egitto. Leone VI, l'ultimo re (dei Lusignano), venne fatto prigioniero dai Mamalucchi nel 1375; liberatone, morì a Parigi nel 1391.

La parte meridionale dell'Armenia venne allora occupata dai Saraceni; e la Porta Ottomana la sottomise interamente nel secolo XVI, con Selim I. I re di Persia tolsero poscia agli Osmanli l'Armenia orientale, e a nord si avanzarono i successori degli antichi re d'Iberia, che appunto da uno di essi prese il nome di Georgia. Questi, sul finire del secolo XVIII, riconobbero la sovranità dello Zar di tutte le Russie; e nel 1802, morto l'ultimo re, la Georgia venne incorporata alla Russia. Fu il primo acquisto dell'impero moscovita verso l'Armenia.

Nel 1827 la Persia dovette abbandonare tutti i possessi a nord dell'Arasse; e la Russia l'anno dopo, col trattato di Adrianopoli, imponeva alla

VAN: TOMBE A CONO DEL CIMITERO DEGLI ARMENI.

Turchia una rettificazione di confini, con cessione di territorî, conservando nelle provincie annesse, fino al 1868, per i territorî di Erivan e Nachiscevan, il nome di Armenia, scomparso poi nella nuova organizzazione territoriale.

La guerra del 1877 fruttava alla Russia nuove annessioni col porto militare di Batum sul mar Nero, ai confini della vecchia Colchide, e la fortezza di Cars, nel bacino idrografico dell' Arasse. Rimase alla Persia l' Azerbegian col bacino lacustre del lago di Urmia; alla Turchia il corso intero dell' Eufrate col bacino del lago di Vân, l'alta valle dell'Arasse e del Cioruc, e quella del Gernavic (alto Macu), affluente dell'Arasse. Situazione di confini precaria, che del resto non deve meravigliare, poichè in nessuna epoca della sua storia l'Armenia presentò confini ben determinati.

Il Réclus, non tenendo conto delle divisioni amministrative turche, divide la Turchia Asiatica in quattro regioni che presentano una certa unità per i loro contorni geografici, la loro storia e l'origine delle popolazioni . La Siria e la Palestina, lungo territorio montuoso tra le acque del Mediterraneo e le sabbie del deserto, e la pianura della Mesopotamia, dove si fondarono potenti imperi e dove sorsero città famose, territorio ch'ebbe un'evoluzione storica propria, sarebbero due di queste regioni formanti un complesso geografico ben determinato. La terza sarebbe la penisola dell'Asia Minore, il cui litorale, orlato d'isole e d'isolotti, sviluppa in un'immensa curva la sua zona di coltivazioni e di villaggi intorno all'altipiano interno, scarsamente popolato e occupato in parte da steppe saline. Finalmente la quarta il bacino chiuso del lago di Vân, coi gruppi montuosi del Kurdistan e dell' Armenia, fra la Transcaucasia e l'alto Eufrate che è la regione di cui ci occupiamo.

ROVINE D'ANI. IL PALAZZO DEI PAGRATIDI.

Geografia fisica della regione.

E' una regione alpestre, formata da un labirinto di catene, sormontate da vette vulcaniche

elevatissime, intersecate da aspre valli, ristrette fra i blocchi di lava discesi dai crateri e dalle spaccature sismiche. L'altezza media del paese può calcolarsi fra i 1500 e i 2000 metri. Bitlis, a non grande distanza dal lago di Vân, trovasi a 1560 m.; Erzerum, nell'alta valle dell'Eufrate, supera i 1860; Baiburt, sull'alto Cioruc, i 1600; Cars i 1770. Il lago di Erivan, scorre l'Arasse a 950 m. nelle vicinanze di Erivan. Più alto del Sevanga è il piccolo lago di *Ciadir*, nel bacino idrografico dell'Arpas-ciai, affluente dell'Arasse. Esso raggiunge i 1990 m. di altezza, mentre poco lungi Alexandropol trovasi a 1548. Ma l'altitudine forse più considerevole del multiforme altipiano si riscontra

LA CIMA DELL'ARARAT, VEDUTA DAL SARDAR-BULAKH (CIRCA 2750 M.).

lago di Vân trovasi all'altezza di 1668 m. secondo le carte russe, di 1559 secondo la carta dello Stieler, di 1625 secondo i dati raccolti dal Réclus; mentre il lago di Erivan, il *Sevanga* dell'Armenia russa, è segnato 1932 m. I dirupi aridi e i coni squarciati, che dominano le frane, dànno un aspetto selvaggio, quasi terribile, a quelle solitudini pietrose.

Fra il sistema di altipiani che racchiude il bacino isolato del lago di Vân e quello che circonda al lago alpino di Balic, sotto la grande massa dell'Ararat, a 2237 m. Ivi è l'alta valle del *Germavic*, che scorre presso la fortezza di Baiazit, e forma il *Macu*, affluente di destra dell'Arasse.

L'Ararat, il cui nome biblico è perduto per gli abitanti del luogo, all'infuori degli Armeni del convento d'Etcimiadzin, è tuttavia circondato di leggende, che si connettono colla tradizione noetica. L'unico villaggio che rimane sul suo declivio chia-

masi *Agori*, che significherebbe « egli piantò la vite »; *Nachiscevan*, ove dicesi che Noè ponesse piede nella valle, vuol dire « ei scese dapprima », e il nome di Erivan o *Jerjevan*, allude al luogo di sua dimora. A Nachiscevan additasi il sepolcro di Noè, in grande venerazione fra gli Armeni e Tatari. Il gruppo dell'Ararat è diviso in due coni vulcanici: il più alto (5158 m.) ha circa 20 chm. di semidiametro ed il minore (3914 m. d'altezza) un semidiametro di 14 chm. Da Azalich, che trovasi al suo piede nella pianura, all'altitudine di 800 m., sino alla più alta vetta della celebre montagna, corrono ben 4358 m. di dislivello, ciò che forma probabilmente — a differenza delle maggiori cime dell'Imalaia e delle Ande, a cui si accede per mezzo di altipiani giganteschi — la più alta salita alpina del mondo!

Le montagne, che chiudono a N. la valle dell'Eufrate di Erzerum, staccandosi dal Giaur e prendendo il nome complessivo di *Cop-dag*, indentificate dal Réclus coi Paryadres degli antichi, si elevano a 3300 m. e costeggiano la via carrozzabile che da Erzerum va a Trebisonda. Questa via si snoda arditamente sopra un valico che ha l'altezza dello Stelvio (il più alto passo in Europa attraversato da via carrozzabile, a 2740 m.) ed è considerato come la più notevole opera d'ingegneria dell'impero. A N. si apre la valle del Cioruc, che forma, piegando ad occidente, un abbassamento verso l'opposta valle del *Cartciuc* o fiume di Gumich-Caneh, una depressione notevole, a 1900 m., ove passa la via fra Baiburt e Trebisonda. Queste strade però rimangono per sei mesi seppellite sotto la neve: per metà dell'anno il freddo intenso impedisce in quelle elevate regioni tutte le comunicazioni verso l'interno. Gli antichi ghiacciai hanno lasciato numerose tracce della loro passata esistenza allo sbocco delle valli alpine e sul prolungamento dei contrafforti della catena del Lazistan. L'inverno a Erzerum non è meno rigoroso di quello del Gran San Bernardo, malgrado si trovi a una latitudine di 5° più a sud; ma è situata a 500 m. al disopra dell'altezza del celebre ospizio delle Alpi.

LA CATENA DEL JELU DAGH E ORAMAR, VISTA DAL SUD.

Fra tutti i vulcani d'Armenia il Tandurek o Tanturlu (il « Riscaldatore ») detto anche Sunderlick-dagh o « Montagna della Stufa » è quello che conserva più visibili tracce della sua antica attività. L'immensa cavità del suo cratere principale, profonda 350 m. e larga circa 2000, non ha più lave, nè vapori; ma un centinaio di metri più abbasso, dalle fessure escono fumarole, e sul versante orientale s'apre una caverna, dalla quale si slanciano vapori non solforosi di circa 100° centigradi e un muggito continuo sale dal fondo dell'abisso. Alla base nord-ovest del Tandurek le sorgenti solforose di Diyadin ricoprono il suolo colle loro incrostazioni e formano un ruscello termale.

Il *lago salato di Vân* rappresenta il punto più centrale e notevole nell'oro-idrografia dell'Armenia. E' il *Tosp* degli Armeni, dall'antica Tospia, attuale

città di Vân; è la palude Arsissa della geografia classica. Si trova a 1660 m. sul livello del mare, ha una profondità notevole e una superficie di 3690 chq., cioè un po' minore del lago salato, che si stende nell'Armenia persiana. E' singolare il cambiamento di livello a cui va soggetto questo lago. Dal 1838 al 1840, cioè in due anni, salì di tre o quattro metri. Parecchie isole del litorale sono state coperte dall'onda; antiche penisole, oggi staccate, formano isolotti; la strada che fiancheggia il litorale del nord deve essere, di generazione in generazione, portata verso l'interno. Parimenti sulla riva orientale il margine del lago si avanza verso la città di Vân, che già ne ha sostituito una più antica.

CONTADINI ARMENI DEI DINTORNI D'ERIVAN.

L'esistenza stessa dei laghi di Vân, di Urmia, del Goscia di Transcaucasia e delle numerose cavità lacustri dell'altipiano fra Kars e Tiflis, prova che il clima degli altipiani armeni ha su quello della Persia il vantaggio d'essere più umido. Tutto il Lazistan e la regione montuosa, che aveva ricevuto dagli antichi il nome di Ponto, si trovano sotto l'influenza meteorica del mar Nero. I venti dominanti d'ovest e di nord-ovest portano abbondanti le pioggie d'estate e le nevi d'inverno. Ed anche la maggior parte dell'Armenia meridionale, malgrado la barriera delle Alpi pontiche, è sottoposta ai soffi piovosi dell'ovest, che durante l'inverno coprono di nevi copiose l'anfiteatro dei monti intorno alle sorgenti dell'Eufrate. L'attuale campagna russa in quelle regioni, coi risultati ottenuti, meraviglia perciò i militari competenti.

Prodotti del paese.

Si comprende che un paese così accidentato e monluoso presenti climi e vegetazioni varie, aventi caratteri speciali secondo le località. Nelle campagne di Vân, pure ad un'altitudine di circa 1600 m., crescono limoni e aranci e si trovano poponi fra i più belli e squisiti; ma non può vivere l'ulivo che invece, in Europa, si avanza più verso il N. che non l'arancio. Però è nel Lazistan che si hanno i frutti più saporiti e svariati. Lungo la riva di Trebisonda, andando verso Batum, le città si presentano come in un letto verdeggiante di ulivi e di agrumi, mentre più oltre si stendono orti e giardini, e in alto si affollano i noci, i castagni e le quercie; e da lontano le azalee e i rododendri mostrano qua e là le loro macchie rosse sulle pendici dei monti.

Nell'interno le montagne sono state spogliate delle loro foreste, nelle lunghe guerre e nelle secolari devastazioni a cui andò soggetto questo disgraziato paese. Non si vedono che rupi e pascoli.

Manca il combustibile, cosicchè in molti luoghi, dai poveri e rari abitanti viene adoperato a questo scopo persino lo sterco di vacca. Gli uccelli sono rari, ad eccezione di quelli che nidificano nelle anfrattuosità delle rupi. Le belve mancano di ripari su quegli spazi nudi o erbosi. Quasi tutti i pendii sono il dominio dei pastori e delle loro pecore colla coda grossa, custodite da cani mezzo selvatici, spesso più pericolosi dell'orso o del lupo. I pascoli dell'Armenia turca, più erbosi di quelli della Persia, nutrono milioni di bestie, che servono all'alimentazione di Costantinopoli e delle città dell'Asia Minore. Sul litorale del mar Nero le città godono d'una temperatura abbastanza mite; raramente discende a 6 centig. sotto zero e raramente sale sopra i 25, mentre invece nell'interno, a Erzerum, troviamo un'amplitudine di quasi 60°, fra la minima di 25, e la massima di 44, estremi di freddo e di caldo che si possono paragonare a quelli dei paesi più continentali del globo.

In estate le piante si affrettano a vivere e a morire. La natura si muove quasi esplodendo in maggio e giugno. Il frumento percorre tutte le fasi del suo sviluppo in due mesi. Ma il sole lo brucerebbe in luglio, ove mancasse l'acqua. A 1800 m. si coltiva il frumento, a 2100 m. i raccolti sono ancora possibili, però sotto la minaccia di un brusco ritorno del freddo nei primi giorni di autunno.

L'Armenia è quindi il paese dei contrasti; essa presenta, per la sua posizione geografica, il clima dell'Italia, della Grecia, della Spagna, insieme agli orrori delle regioni glaciali e ai calori dei tropici. Le più alte cime dei Vosgi e del Giura non arrivano all'altezza dell'altipiano. I passi del Cenisio, del Sempione, del Gottardo sono ancora al disotto delle acque azzurre del lago di Sevan, circondato di bei villaggi, sempre abitati. D'altra parte certe regioni estreme non solo si abbassano sino al livello del mare, ma al di sotto, come lungo le rive del mar Caspio. L'inverno di Agori, a 39 di latitudine e a 1760 m., è uguale a quello del Capo Nord, sotto la zona glaciale d'Europa. A Erivan si è osservata in estate una temperatura di 30 Reaumur, discesa nell'inverno a 30 sotto zero.

Eppure i pochi mesi, che rimangono fra i due inverni così rigidi a Erzerum e a Erivan, sono preferiti ai climi più dolci, anche dagli stranieri che visitano l'Armenia. L'elasticità e la purezza dell'aria, la freschezza delle correnti, la limpidità delle acque, lo slancio della vegetazione, il sapore dei frutti, hanno fatto dell'Armenia la delizia, il quartiere d'estate dei conquistatori dell'Asia e dei re vicini, da Semiramide fino ai governatori della Transcaucasia.

Nell'Armenia si trova la miglior *cocciniglia* e varie specie di coleotteri, di cui fece importanti

CAROVANA DI PORTATORI KURDI SULLE MONTAGNE D'ARMENIA.

raccolte il Wagner, e cicale gigantesche. L'*ape* esercita nella regione dell'Ararat e nell'Armenia meridionale la sua mirabile industria, il cui prodotto figura nella lista dei prodotti di esportazione. Nelle provincie presso il Caspio riesce bene la coltura del *baco da seta*.

Il *salmone*, di dimensioni simili a quelle dell'uomo, dal Caspio rimonta il Cur e l'Arasse. Il pesce più sparso è la *trota*, che pullula da tutte le sorgenti. L'Arasse nutre il *Giamor*, pesce lun-

ghissimo, e il *Lok* (siluris glanis) che in tutti e due i rami dell'Eufrate raggiunge proporzioni colossali. Pescosissimo è il piccolo lago di Artsciaga presso il lago di Vân. I laghi armeni, variati e pittoreschi come quelli della Svizzera, sono interessanti per la loro fauna e tutti più o meno pescosi.

L'*armenios* dei latini accusa col nome l'origine. E già accennammo dei numerosi armenti, sparsi in estate per i pascoli dell'altipiano. I cavalli armeni sono di bella razza e di una docilità senza pari. I Kurdi per lo più non si servono neppure della frusta, e li guidano colla voce. Il bufalo, che trascina il carro, non è diretto che dal canto dell'agricoltore o del pastore.

MONASTERO DI ETCIMIADZIN COLLA CHIESA PRINCIPALE.

L'Armenia conta ancora, fra i suoi animali domestici, asini e muli numerosi e resistenti, già noti nell'antichità (Ezech. XXIII, 14). Antilopi, cervi e damme, cinghiali, asini selvatici sono sparsi qua e là nelle campagne.

Fra i prodotti vegetali, oltre il grano, il vino e le frutta, l'antica patria delle piante più utili e conosciute annovera pure il tabacco e il cotone. E vi prospera la vite; alcuni la credono originaria di questi paesi, appoggiandosi alla leggenda noetica. I vini di Erivan sono dolci e balsamici, potenti quelli di Elisabethpol, dolci e molli quelli di Carabagh. Ad Agori si coltiva qualche vigneto in memoria di Noè. Anche nel bacino di Vân trovasi la vite. Non però nella valle di Erzerum, ove manca pure la frutta in genere. Ma vi hanno biade abbondanti, buono il frumento, e legumi di molte varietà.

Gli ultimi massacri.

Ora è triste il pensare che un paese così ricco, come già scriveva trent'anni fa Eliseo Réclus, ed uno dei più belli e dei più fecondi della zona temperata, quello che probabilmente ha dato, in proporzione della sua estensione, il maggior numero di piante alimentari, sia oggi così poco utilizzato dall'uomo. La sua popolazione, calcolata nelle massime cifre, non raggiunge i 6 abitanti per chilometro quadrato; e si ha ragione di credere che le ultime sevizie e i massacri e gli esodi dolorosi, di cui parlarono in questi mesi tutti i giornali, abbiano spopolato interi villaggi e ridotta, dicesi, di oltre 800 mila anime la popolazione armena. Chi scrive queste linee ricorda di avere già richiamata vent'anni fa l'attenzione dei lettori di questa rivista sulle condizioni fatte dal governo turco agli Armeni, a proposito, anche allora, di carneficine sistematiche, per le quali « tutto un popolo pacifico e intelligente, ricco di antiche glorie e di un patrimonio letterario, va man mano disparendo sotto il coltello di assassini, che vengono apertamente protetti da un governo non meno barbaro che crudele » (1). Scoppiata la grande guerra d'Europa, non più trattenuto da timori d'inchieste o di proteste delle grandi potenze, l'attuale governo turco (a cui la complice protezione della cristiana Germania assicura l'impunità) ha disfrenato contro gli Armeni gli odii secolari delle sue soldatesche mussulmane; e gli orrori del passato più calamitoso

(1) *Emporium*, Vol. II, Settembre 1895, p. 227.

si sono ripetuti lo scorso anno (e si continuano mentre scriviamo) in proporzioni, che superano l'immaginazione.

Il comm. Giacomo Gorini, nostro console generale a Trebisonda, così parlava, intervistato, delle tragiche cose di cui fu testimone oculare, a un redattore del *Messaggero* (n.° del 27-28 agosto 1915): « Nel mio distretto a partire dal 24 giugno, gli armeni furono tutti internati, cioè scacciati a forza dalle rispettive residenze e accompagnati dai gendarmi per destinazioni lontane, ma ignote, che per pochi sarà l'interno della Mesopotamia, ma che per i quattro quinti era la... morte con inaudite crudeltà.

Il proclama solenne d'internamento venne da Costantinopoli: è l'opera del Governo centrale e del Comitato Unione e Progresso. Le autorità locali e perfino le popolazioni mussulmane cercarono di resistere, attenuare, sottrarre, nascondere: ma tutto fu vano. Gli ordini del Governo centrale furono categoricamente confermati, e tutti dovettero piegarsi e obbedire.

Il nostro intervento consolare cercò di salvare almeno le donne e i bambini; ottenemmo bensì numerose esenzioni, ma non furono poi rispettate per l'intrommissione del locale Comitato Unione e Progresso e per ordini venuti da Costantinopoli.

Fu una vera strage e carneficina d'innocenti, una cosa inaudita, una pagina nera, con la violazione flagrante dei più sacrosanti diritti di umanità, di cristianità e di nazionalità. Gli armeni cattolici poi, che in passato erano stati rispettati sempre, eccettuati dai massacri e dalle persecuzioni, questa volta, e sempre per ordini del Centro, furono trattati peggio di tutti.

LA CATTEDRALE DI ETCIMIADZIN.

Di 14 mila circa armeni fra gregoriani, cattolici e protestanti, che abitavano Trebisonda, e che mai provocarono disordini, nè dettero mai luogo a provvedimenti collettivi di polizia, quand'io partii non ne rimanevano più neppure cento!

Dal 24 giugno, giorno della pubblicazione dell'infame decreto, fino al 23 luglio, giorno della mia partenza da Trebisonda, io non avevo dormito, io non avevo mangiato più, ero in preda ai nervi, alla nausea, tant'era stato lo strazio di dover assistere ad una esecuzione in massa di creature inermi, innocenti.

Il passaggio delle squadre degli armeni sotto le finestre e davanti la porta del Consolato, le loro invocazioni al soccorso, senza che nè io nè

MEKHITAR.

altri potessimo fare nulla per loro, la città essendo in stato d'assedio, guardata in ogni punto da 15 mila soldati in pieno assetto di guerra, da migliaia di agenti di polizia, dalle bande dei volontari e dagli addetti del Comitato Unione e Progresso; i pianti, le lacrime, le desolazioni, le imprecazioni, i numerosi suicidi, le morti subitanee per lo spavento, gl'impazzimenti improvvisi, gli incendi, le fucilate in città, la caccia spietata nelle case e nelle campagne; i cadaveri a centinaia trovati ogni giorno sulla strada dell'internamento, le giovani donne ridotte a forza mussulmane o internate come tutti gli altri, i bambini strappati alle loro famiglie o alle scuole cristiane e affidati per forza alle famiglie mussulmane, ovvero posti a centinaia sulle barche con la sola camicia, poi capovolti e affogati nel Mar Nero o nel fiume Dère Mèndere, sono gli ultimi incancellabili ricordi di Trebisonda, ricordi, che, ancora, a un mese di distanza, mi fanno fremere ».

Come si spiega questo accanimento dei dominatori contro una delle stirpi da loro dominate? codesto furore di annientarla, come già sistematicamente finsero che non esistesse, poichè nelle denominazioni amministrative turche il nome di Armenia non appare? (1).

(1) I Turchi non vogliono sentir parlare di Armenia come Tedeschi e Russi s'irritavano a sentir parlare di Polonia. Non è permesso che di parlare di « vilayets » in cui vivono degli Armeni. Questi vilayets si dividono in *sangiaccati* o *mutessariflik* ed in *caza* o *caimakanlik*.

La religione e la coltura degli Armeni.

Sotto qualsiasi dominazione si trovassero, gli Armeni non perdettero mai la coscienza della propria nazionalità e la speranza di ricuperare la loro indipendenza. I frantumi di questa nazione, che potè compararsi alla smembrata Polonia, sono sparsi un po' dappertutto: nell'Asia Minore, nella Caucasia, nella Persia, nelle Indie; a Singapore, a Giava, a Borneo, a Canton e in tutto l'estremo Oriente; in Russia, in Italia, in Olanda; alcune sue colonie si sono disseminate persino in Africa e in America. Come gli ebrei, anche gli Armeni sparsi pel mondo, serbano tenacissimo il legame di razza, di cui è fattore ed esponente la religione.

Convertiti al Cristianesimo fino dai primi anni del secolo IV, gli Armeni sono *monofisiti*, confondendo in una sola le due nature di Cristo; ma da quando questa dottrina venne condannata dal sinodo di Costantinopoli (451) e dall'imperatore Marciano ne vennero accanitamente perseguitati i seguaci, il monofisismo diventò una bandiera, sotto la quale si combatteva per l'indipendenza politica. Così, lottando per la propria dottrina religiosa, gli Armeni scossero il giogo di Costantinopoli; sebbene, sventuratamente, ricadessero sotto altre persecuzioni: dei Sassanidi di Persia, dei Califfi arabi, e infine dei Turchi.

Però questo vincolo religioso, che stringe tra loro le varie comunità armene, non venne mai sciolto, nè dalla conquista, nè dall'oppressione straniera.

Visse nel IV secolo dell'èra cristiana *Gregorio l'Illuminatore*, apostolo nazionale dell'Armenia, che fondò a Vagarsciabad, nella provincia di Ararat, all'ovest d'Erivan, il convento e la chiesa d'*Etcimiadzin* (letteralmente: *discesa del figlio unico*). E là risiede il *catholicos*, supremo capo spirituale della chiesa armena orientale, il quale conferisce la investitura a tutti gli altri patriarchi della nazione. Egli viene eletto col suffragio de' vescovi e degli Armeni di tutti i paesi e confermato nella sua dignità dall'imperatore di Russia, padrone del territorio su cui sorge il convento. Il quale ha l'aspetto di una fortezza, circondato com'è da un'alta muraglia, fiancheggiata di torri; baluardi non inutili, perchè il convento venne più volte assediato dai Kurdi, attratti dalla fama dei tesori che racchiude.

La chiesa s'innalza nel centro del monastero;

è un grande edificio in forma di croce greca, guasta poi da ulteriori aggiunte e restauri. Ivi sono custodite, nel suo tesoro, preziose reliquie e paramenti, mitre, pastorali, reliquiari ingemmati. La biblioteca del convento è ricca di sei o settecento codici antichi, artisticamente miniati. Intorno agli edifici, che servono d'abitazione ai monaci e all'università, o seminario (in cui i giovani armeni vanno a fare i loro studi), si stendono vasti e freschi giardini bene irrigati. Il monastero possiede altresì laboratorii di fisica e di chimica e una tipografia, che stampa manuali scolastici e una rivista armena: l'*Ararat*.

Ma se Etcimiadzin è il principale santuario degli Armeni, il loro principale focolaio intellettuale si trova ben lontano dalla sede asiatica di questo popolo. E' precisamente in Italia, nell'isola veneziana di San Lazzaro, che l'eminente sacerdote armeno Mekhitar, nato a Siva sul finire del secolo XVII, si rifugiò, con alcuni suoi discepoli, nel 1715. Da principio egli aveva tentato di fondare una congregazione armena a Costantinopoli, ma le persecuzioni turche lo costrinsero ad andarsene. Stabilitosi a Modone, città veneziana della Morea, potè con l'autorizzazione del Papa fondarvi un convento; ma un'improvvisa invasione dei Turchi lo cacciò pure di là. Sbarcato a Venezia, Mekhitar co' suoi seguaci venne bene accolto, tanto che il Senato e la Serenissima gli concessero in perpetuità l'isola di San Lazzaro, situata oltre le lagune, in altri tempi riservata a raccogliere i lebbrosi, ma da un pezzo deserta e coperta di fabbricati in rovina. Per opera degli Armeni, nuovi edifici vi furono costruiti, tra i quali il convento, terminato nel 1740. Mekhitar moriva nel 1749 legando a' suoi religiosi il nome di mekhitaristi, e una ben ordinata stamperia, che pubblicava in armeno traduzioni d'opere ascetiche di teologia e di scienze, sparse poi per tutto l'Oriente. Stefano Melchior continuò l'opera di Mekhitar. Un gruppo di mekhitaristi dissidenti si separava dalla congregazione di San Lazzaro, e fondava a Vienna una nuova congregazione, la quale difende però le dottrine stesse dell'ordine di San Lazzaro; solo ne differisce per alcuni principii di regola interna.

Nel 1797, per sottrarsi ai decreti del Direttorio francese, che sopprimevano nell'Italia conquistata i conventi, il monastero di San Lazzaro si trasformava in *Accademia Armena*. La quale sopravvisse poi a fianco della congregazione anche in tempi

RITRATTO DI BYRON
CONSERVATO NEL CHIOSTRO DEGLI ARMENI.

posteriori, e continua a svolgere l'opera sua sotto la direzione di questa.

Dalla loro fondazione i mekhitaristi hanno pubblicato un gran numero di volumi, e le opere uscite dalla loro tipografia sono celebri in Europa e in Oriente, per la nitidezza de' caratteri, la correzione e bontà dei testi. La maggior parte dei moderni autori conosciuti in Europa sono stati da essi tradotti e pubblicati; stampano, d'altronde, sempre opere di scienza, di matematica, di storia e di geografia, che vengono poi trasportate in Oriente, in Turchia, in Russia, in Persia e fino nelle Indie, ove spandono le cognizioni del mondo civile (1). Nè la letteratura nazionale è stata dimenticata e si deve ai mekhitaristi d'aver pubblicato la maggior parte degli storici ed autori armeni, le cui edizioni, fatte a Costantinopoli, Gerusalemme e a Bombay, erano divenute irreperibili. Un'opera di Monsignor Sukias di Somal « Quadro della letteratura armena » registra di secolo in secolo i prodotti letterari di questo popolo disperso e perseguitato (2).

(1) Per maggiori informazioni v. *Notice sur le couvent Arménien de S. Lazare de Venise* — Venise, Imprim. Arménienne, 1905.

(2) L'impulso dato dalla congregazione dei mekhitaristi venne secondato altrove da altre iniziative collaterali, qu-

Un popolo che serba così tenacemente le sue tradizioni letterarie, per vicende contrarie che il destino gli serbi, non perde mai la coscienza della propria individualità etnica e de' proprii diritti a una vita autonoma. Non è qui nostro compito di parlare de' poeti e scrittori contemporanei, dei quali Hrand Nazariantz, poeta egli stesso, ha cominciato testè la presentazione al pubblico italiano (1). Ma di questo illustratore de' suoi poeti compatrioti citeremo il giudizio sintetico. « La poesia contemporanea si è sviluppata in gran parte, in seguito alle condizioni politiche, *fuori del territorio patrio*, nel seno delle grandi colonie, per opera degli Armeni della Turchia: a Costantinopoli, a Smirne, a Venezia, a Parigi; e per gli Armeni della Russia, a Tiflis ed a Mosca. Le due colonie di Costantinopoli e di Tiflis sono state nel secolo XIX i centri della vita intellettuale degli Armeni: ma in Armenia stessa c'è il gran Convento della Cattedrale d'Etcimiadzin, che ha contribuito all'opera letteraria, sostenuta per un tempo energicamente a Varak ed a Van dal Catholicos Khrimian, poeta e patriota.

ISOLA DI SAN LAZZARO, NELLA LAGUNA DI VENEZIA. (Fot. Naya).

« Questa letteratura contemporanea è più ricca, più varia, più libera di quella della vecchia Armenia; tutti i generi letterari sono rappresentati: il Teatro, il Romanzo, l'Epopea, la Satira, la Letteratura politica, gli studi di Storia, di Filosofia, di Sociologia. È interessantissima per lo splendore profondo di ingegni individuali e per l'azione costante che ha esercitato sulla vita, sui costumi ed i destini della Nazione. Fra i romanzieri citiamo il più grande romanziere nazionale Raffi, l'Hugo degli Armeni; fra i drammaturghi Sundukiantz; fra gli stilisti Demirgibachian; fra i poeti Turian; e tutta una pleiade di poeti, scrittori, critici e filosofi . Nè mancano illustri nomi d'Armeni nella Pittura, come Agwasovski, Edgar Chahine, Chaba-

le opere di storia di Catergian e Tsciakegian pubblicate dai mekhitaristi di Vienna; le edizioni di Giovanni Catholicos, di Mosè di Gaghangaduk, di Vartan, di Guiragos e d'altri edite a Mosca da G. B. Emine e Osgan: Leonzio, Stefano Assolig, Vahram, Rapun ed altri storici inediti, vennero pubblicati a Parigi da Chahnazarian; altri Armeni patrioti pubblicarono a Costantinopoli le opere di Tommaso Arzdrunic e di Sebeos; gli Armeni dell'India pubblicano opere armene a Calcutta, quelli della Georgia a Tiflis. E finalmente se a Etcimiadzin, dove esiste la più ricca collezione di manoscritti armeni, quei monaci poco hanno potuto mettere in luce, ciò si deve alle miserevoli condizioni fatte dalle condizioni politiche alla povera gente armena che vive sul proprio suolo.

(1) *Per la conoscenza ideale dell'Armenia*, Vol. I: Bedros Turian, Poeta Armeno — Bari, G. Laterza e figli, 1915.

nian; e architetti che sulla riva del Bosforo eressero chioschi e palazzi, che fecero ricordare a Teofilo Gautier i palazzi veneziani del Canal Grande; e musicisti, le cui melodie gravi e profonde, semplici, commoventi, rimangono ignote all'Europa.

Questi elementi di morale energia e di persistente genialità sono effetto e cagione ad un tempo della persistenza della loro fede in sè stessi. come i Fenici e i Greci, i pionieri della civiltà in Oriente. Sino dai tempi di Strabone e di Erodoto, essi discendevano pel Tigri e l'Eufrate a trafficare coi Persiani, ai quali vendevano le merci, trasportate dalle rive del Caspio e del Ponto Eusino. In una *Relation d'un voyage du Levant* del francese Piton de Tournemont, pubblicata ad Amsterdam nel 1718, si elogiano gli Armeni, come padroni del commercio in Levante, « pieni di buon senso e di probità », i quali dal fondo della Persia venivano sino a Livorno, a Marsiglia, in Olanda e in Inghilterra. Un altro viaggiatore dei primi anni del secolo XIX, Olivier, come più tardi il dottor Lorenzo Rigler, parla degli Armeni come della gente più laboriosa, la più economa, la più intelligente e la più istruita d'Oriente. Hanno particolari attitudini per il commercio e le cose bancarie ed una grande facilità di apprendere tutte le lingue; nè il loro intenso amore al lucro esclude una schietta probità, l'affetto alla famiglia, i costumi patriarcali.

ISOLA DI SAN LAZZARO CHIOSTRO DEGLI ARMENI. Fot. Filippi.

« Gli Armeni — dice ancora il Nazariantz — sono privi della dottrina fatalista, che s'agita nella mentalità delle altre razze orientali; i figli dell'Armenia posseggono una fede istintiva nell'energia individuale e nelle latenti maschie attitudini, che posseggono per avvantaggiarsi sul Destino. Provati ai mali, essi ricordano tanto la millennaria lampada del loro bel S. Gregorio, che una vestale silente e pia riaccende per l'eternità ».

Ciò che da ogni testimonianza antica e moderna si rileva, si è che gli Armeni, per lo spirito d'iniziativa e le attitudini commerciali, l'amore dei grandi viaggi, l'ardimento delle imprese, furono,

La questione Armena.

Se non che tutte queste doti, che farebbero auspicare ai più lieti e rapidi progressi di un'Armenia liberata dal giogo turco e da qualsiasi altra Potenza straniera, diventano argomento di malinconia, per gli stessi amici degli Armeni, quando si pensa che « *in nessuna parte*, nella Turchia del pari che nella Transcaucasia, gli Haikiani o Armeni *vivono in corpi di nazionalità compatta* » (Réclus). Sul versante meridionale della valle del Cioruc e nei paesi del ramo maestro dell' Eufrate superiore essi costituiscono la popolazione dominante: nella Cilicia, sul bacino del Gihun, popolano esclusivamente alcune valli alte. Ma sarebbe impresa disperante voler dedurre dalla varietà e contradditorietà delle fonti il numero esatto degli Armeni. Noi ci eravamo provati, ma dovemmo rinunciare a cavare dalle statistiche dei vari autori nemmeno una tavola di approssimazione, che non ci paresse arbitraria. L'ultimo dei viaggiatori, che ci dà una statistica « dressée d'après les documents les plus récents et les plus sûrs » e pure asseverando che, in quanto si discosta dai dati forniti da altri autori, anche dal Lynch (*Armenia*, 2 vol., London, 1901), la sua è stata « minuziosamente controllata », ci avverte però che « non v'è nulla di più difficile in Turchia, di un'addizione ». Il *catholicos* degli Armeni che risiede a Etcimiadzin nell'Armenia russa, secondo questo scrittore avrebbe cercato d'impressionare il Congresso di Berlino rappresentando i suoi correligionari come la popolazione dominante; viceversa, nell' Armenia turca, gli Armeni « tâchent aujourd'hui de se faire passer, aux yeux du Gouvernement ottoman, pour moins nombreux qu'ils ne sont, afin de s'exempter de la taxe qui leur est imposée en retour de l'exemption du service militaire » (1). I Turchi stessi talora ne esagerano il numero e talora lo diminuiscono tendenziosamente, a seconda delle tesi o dei contrasti

GIOVANI ARMENE DI VAN ALLA LAVORAZIONE DEI TAPPETI.

(1) Vedi: *Ce que l'on voit en Arménie* par M. Noël Dolens (Paris, Librairie Hachette, 1900).

politici, rendendo impossibile ogni documentazione.

E' verosimile, scriveva lo scorso anno nell' *Humanitas* di Bari il poeta Hrand Nazariantz, ora profugo in Italia, che la popolazione armena, secondo le più recenti statistiche, si ripartisca nel modo seguente:

Turchia asiatica	1,150,000
Turchia europea	250,000
Armenia russa, Caucasia e Russia . .	1,500,000
Armenia persiana	150,000
Altri paesi, Egitto, America, Francia .	50,000
Totale degli Armeni sparsi nel mondo	3,100,000

Le cifre del Dolens sono tutte di poco inferiori e riducono il totale a 2.616.000. Comunque, trattasi d'un piccolo popolo la cui tenacia di resistenza morale, attraverso tanti secoli di diverse e malefiche oppressioni, desta la nostra ammirazione. Gli ultimi fatti di persecuzione, i massacri, le deportazioni, la guerra turco-russa, che arde al di qua delle frontiere del Caucaso, e nella quale sono numerosi volontari armeni contro la Turchia (1), ridussero certamente la popolazione indigena di oltre ottocento mila abitanti. Ma ridotti di numero, non ne usciranno meno forti e risoluti di vivere di vita propria; onde la questione armena s' imporrà di nuovo categoricamente al futuro Congresso delle Potenze europee, quando si tratterà della pace.

Nella Turchia Asiatica, i paesi che per la loro situazione geografica, i loro interessi economici e l'origine delle loro popolazioni, costituiscono l'altipiano armeno e le sue dipendenze naturali, sono i vilayet o provincie di Sivas, Erzerum, Bitlis, Van, Diarbekir e Karput. Queste sono le sei provincie per le quali il Sultano Abdul Hamid s'era impegnato il 20 ottobre 1895 ad applicare il progetto di riforme proposto dagli ambasciatori. Ma conviene ricordare che le aspirazioni degli Armeni comprendono eziandio (ci atteniamo fedelmente allo scritto del Nazariantz), come dipendenze etnografiche, storiche e naturali di questa regione, « i vilayet di Trebisonda e di Adana, che dànno all'Armenia delle coste sul mare, come anche i Sangiaccati di Marasch e di Urfa, distaccati dal vilayet di Aleppo, di cui il resto fa parte della Siria ».

Ora il nodo più difficile della questione armena sta, a giudizio nostro, nella forte disparità delle razze, conviventi sul medesimo suolo e che lunga tradizione di prepotenze e di rapine, di sofferenze e di fanatismi religiosi, fomentati da un governo inumano, mantenne separate da avversioni inestinguibili. Di queste *altre razze* perciò conviene anche parlare, ciò che faremo in un secondo articolo.

ARCANGELO GHISLERI.

(1) In questo momento (scriveva il Comitato del Partito Armeno S. D. Henciagh, in un suo Appello all'opinione pubblica del mondo civile) 80.000 soldati armeni combattono sotto la bandiera russa contro gli austro-tedeschi e 40.000 contro i Turchi. Ma non è tutto. Più di 10.000 volontari armeni, raccolti da tutte le parti, versano il loro sangue sul fronte russo-turco-persiano per la vittoria degli Alleati. (Nella rivista *Armenia* di Torino, del 15 gennaio 1916).

ARTE GRECA IN ETRURIA ED ETRUSCA IN GRECIA.

RE grandi imperi, le cui antichissime civiltà non furono del tutto estranee l'una all'altra, quello degli Etèi nell'Asia Minore e nella Siria settentrionale, quello degli antichi Cretesi nell'isola di Minos e sull'Egeo, quello dei Tirreni in Etruria, ci hanno lasciato molti grandiosi monumenti della loro storia e cultura, interi archivi di memorie scritte, ma serbano ancora il segreto dell'origine di loro gente e forse ancora lo serberanno fino a che restino indecifrate le loro scritture.

Dei tre imperi l'etrusco non è il meno esteso, nè il meno interessante e neppure il meno enigmatico. Infatti, di questa gente che raggiunse la sua maggiore floridezza in quella parte d'Italia, la quale si stende a sud dell'Appennino, fra il Tevere e il mare; che per qualche tempo dominò dalle Alpi fino a Cuma campana, per cui un mare italico si chiamò tirreno e un altro adriatico da Adria, sua colonia; di questa gente che fornì i primi elementi alla grandezza di Roma, tutta la Toscana, parte del Lazio e dell'Umbria ci mostrano ancora ruderi di fortezze e di città, estese necropoli; e le iscrizioni ascendono a molte migliaia, ma non sappiamo ancora con certezza donde venne, quale impronta personale diede alla sua civiltà, che genere di lingua parlò e scrisse.

Intorno all'origine degli Etruschi la più antica

1. — IL VASO FRANÇOIS (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

3. — IL CARRO DI AFRODITE SULL'HYDRIA DI POPULONIA.

notizia letteraria, fornitaci da Erodoto e accettata da quasi tutti gli antichi scrittori, è completamente avvolta nella leggenda; ma, come negli altri racconti favolosi intorno alle civiltà della Troade, dell'Argolide, di Creta vi è un nucleo di verità, che lidico sarebbe emigrato per mare, sotto il comando di Tirsèno, figlio del re, avrebbe trovata una nuova patria nella terra degli Umbri e d'allora avrebbe preso, dal suo condottiero, il nuovo nome di Tirreni.

In questo racconto, sebbene messo in dubbio nel

2. - HYDRIA DI POPULONIA (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

la fede della ricerca ha svelato, così nel racconto Erodoteo sugli Etruschi si contiene forse un fondamento di vero che, in base a molti fatti accertati, la critica storica meno intransigente ha già riconosciuto ed affermato.

Erodoto dice che, secondo una tradizione lidica, allorchè nella Lidia regnava Ati, figlio di Mane, a causa di una forte carestia, una parte del popolo

l'antichità da Dionisio di Alicarnasso e creduto immaginario da alcuni archeologi, i quali, con dati insufficienti, crearono la teoria della venuta degli Etruschi in Italia attraverso le Alpi retiche, in questo racconto credo che si contenga il più giusto indizio circa l'origine degli Etruschi, e vi è da sperare che così gli ulteriori scavi in Etruria, come quelli che con grande successo vengono eseguiti

dagli Americani nella capitale della Lidia, a Sardi, riusciranno ad accertare il giusto valore della tradizione.

Per quanto le opinioni intorno alla grave questione delle origini etrusche siano ancora discordi, mi pare che difficilmente potrà mettersi in dubbio un fatto, che i più recenti studi archeologici e linguistici in quel campo tendono ad affermare, il fatto cioè che gli Etruschi non si trovano stabiliti *ab origine* nella regione che prese il nome da loro e quindi il loro apparire fa pensare ad una immigrazione.

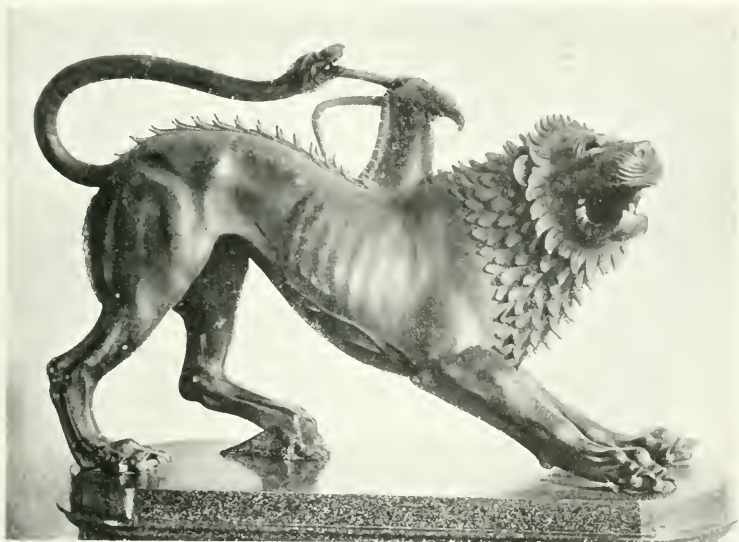
Le loro speciali qualità di gente marinaresca e commerciale, l'evidente ed incontestabile carattere orientale della loro arte e cultura, c'inducono poi ad ammetterne la immigrazione per mare dall'Oriente al paese degli Umbri e forse proprio alla foce dell'Ombrone, nell'agro vetuloniese.

4 — LA MINERVA DI AREZZO (MUSEO ARCH. DI FIRENZE). (Fot. Alinari).

E invero nell'agro di Vetulonia, come in tutta l'Etruria propria, durante l'età del ferro e fino quasi alla fine del sec. IX a. C., si nota uno stadio di civiltà che non differisce da quello delle vicine popolazioni umbro-latine, e ovunque troviamo le caratteristiche tombe a pozzetto con l'ossuario vil-

lanoviano; ma a un dato momento, e cioè verso il principio del sec. VIII, si vedono comparire, vicino ai pozzetti, tombe più ricche, riferibili specialmente a guerrieri forniti di elmo e spada di tipo orientale.

Poco più tardi s'incontrano non di rado depositi funerarii di uno sfarzo tutto nuovo con suppellettili svariatissime non solo in terracotta, ma e, seguiti a breve distanza da altri dei loro, si siano a poco a poco, con la forza della civiltà, più che con quella del numero e delle armi, assicurato il dominio delle terre occupate, fondendosi poi con gli indigeni.

Così la regione d'Italia, che dai nuovi venuti si chiamò Etruria, avrebbe assunto un aspetto di civiltà diverso da quello delle regioni limitrofe.

5. — LA CHIMERA DI AREZZO (MUSEO ARCH. DI FIRENZE). (Fot. Alinari).

in oro, argento, avorio; e oggetti in lamina di di bronzo, sbalzata con motivi di stile orientale (lebeti, incensieri, vasi, armi e rivestimenti di carri), oggetti che appariscono come prodotti di una civiltà non prima rappresentata in Italia e d'una corrente artistica, la quale dalle sponde dell'Asia Minore, attraverso l'Egeo e la Grecia, giunge fino alle coste occidentali d'Italia.

I dati archeologici concorrono a farci ammettere che arditi nuclei di esperti navigatori siano giunti dalle coste orientali dell'Asia Minore in Italia verso il principio del sec. VIII, abbiano occupato forti posizioni vicino al mare (come Vetulonia, Tarquinii)

.*.

I più antichi influssi commerciali sull'Etruria vengono esercitati dai Fenici, e non solo da quelli della costa asiatica, ma altresì dai Cartaginesi, i quali per lungo tempo ebbero il predominio commerciale ed intellettuale nel Mediterraneo occidentale; quindi il primo aspetto dell'arte etrusca, e per gli elementi che i Tirreni avevano portato seco dal loro paese di origine, e per le successive importazioni fenicie, ha un carattere puramente orientale.

Dalla fine del sec. VIII e durante il VII in E-

truria, accanto a oggetti di carattere assiro o fenicio importati dall'Asia, abbiamo prodotti locali, fra cui molti fatti con lamine di bronzo che i Fenici importavano già sbalzate o gli Etruschi lavoravano l'Etruria; specialmente Cuma campana e Siracusa, avviantisi ad uno splendore quasi più grande che quello della madre patria, davano salda base ai loro commerci con l'abile organizzazione interna,

6. — L'ARRINGATORE (MUSEO ARCH. DI FIRENZE). (Fot. Alinari).

a imitazione dei modelli orientali per farne sontuosi arredi della casa e delle tombe.

Ma intanto in Italia l'elemento greco veniva a concorrenza col fenicio. Già nel sec. VII i Focesi dalle loro sedi dell'Asia Minore e poi da Marsilia, dalla Corsica; i Calcidesi e i Corinzi per mezzo di colonie fiorenti nella Magna Grecia e nella Sicilia, facevano sentire la loro influenza commerciale sull'attiva marina mercantile, e con la flotta bene agguerrita.

Mentre gli Etruschi, a quanto pare, accettavano l'alfabeto calcidese per la loro scrittura, un membro della famiglia dei Bacchiadi, Demarato, cacciato da Corinto, veniva a stabilirsi col suo seguito a Tarquinii.

L'Etruria, paese prediletto dalla natura, al quale

erano fonte di prosperità la terra ferace bagnata dal mare e da abbondanti corsi d'acqua, le vene metallifere delle sue montagne, l'Etruria, aperta ai commerci che arricchivano i Fenici, non poteva non attirare tutto l'interesse dei Greci. I loro prodotti cominciarono ad esservi largamente importati e, fra questi, in grande numero, i bronzi e i vasi dipinti nello stile protocorinzio e corinzio; anzi, quando verso la metà del sec. VI il vasellame attico cominciò a scacciare il corinzio dai commerci esteri, gli Etruschi, potenti per mare, sembra che mandassero i loro bastimenti ad Atene per acquistare quei desiderati oggetti d'arte.

Ben presto l'estendersi della potenza commerciale ellenica in occidente destò la preoccupazione così dei Fenici, che prima tenevano il primato nel Tirreno, come degli Etruschi che aspiravano a conquistarlo; l'abilità, il coraggio, l'intraprendenza dei Greci, specialmente dei Siracusani, che sotto i Dinomènidi avevano raggiunto la più grande potenza, apparivano ormai come un pericolo per gli uni e per gli altri, onde avvenne che, mentre lo spirito e la cultura greca, sia dall'oriente ellenico, sia dalla Magna Grecia e dalla Sicilia s'infiltrava in Etruria con tutte le sue correnti, la dorica, la ionica e l'attica, e tutta quella terra ne era fecondata, i comuni timori collegarono contro i Greci d'Italia, Cartaginesi ed Etruschi.

Ma le rivalità, a lungo bilanciate, vinse decisamente Jerone, tiranno di Siracusa, in una grande battaglia presso Cuma, nel 474 a. C., contro le flotte alleate dei Cartaginesi e degli Etruschi. Un trofeo di armi, tolte a questi ultimi, fu dedicato da Jerone a Giove, in Olimpia.

D'allora in poi, fino al tempo della conquista romana, l'Etruria resta senza contrasto aperta alla conquista commerciale e intellettuale dei Greci; e, mentre ne importa ogni genere di prodotti artistici, ed accoglie artisti greci, raggiunge essa stessa la suprema perfezione dell'arte. Ora gli Etruschi, che, fin dal loro arrivo in Italia, sfruttavano le miniere metalliche dei monti toscani, il rame, lo stagno e l'argento di Campiglia, di Volterra e di Montieri (mons aeris) e il ferro dell'isola d'Elba, divengono abilissimi nel trattare questi metalli, fonte principale della loro ricchezza, e, amanti dello sfarzo, creano tutto un materiale di lusso e di buon gusto per ornamento della casa. In cambio de' prodotti artistici della Grecia, specie degli eleganti vasi dipinti attici, essi portano non solo i metalli grezzi, ma altresì le creazioni della loro industria toreutica, che gli stessi Ateniesi ricercavano ed apprezzavano.

Per tutto il sec. V, tranne breve sosta durante la guerra del Peloponneso, e ancora nel sec. IV, è uno scambio continuo d'idee e di prodotti artistico-industriali fra la Grecia e l'Etruria; e questa, che per lunga tradizione accoglieva gl'influssi artistici dell'Oriente, accorda tutta la sua predilezione all'arte greca; affascinata da questa, la fa sua, adattandola ai suoi bisogni, ai suoi costumi, al suo

7. — TESTA DI GIOVINETTO (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

proprio spirito. Onde è vero che l'arte etrusca deve essenzialmente considerarsi « come un germe della ricca semenza greca che ha germogliato in Italia »; e la facilità con cui gli Etruschi si ellenizzarono e compresero il valore della cultura dei Greci, immedesimando quasi le leggende e i miti loro, giustamente può ritenersi come la prova più forte della derivazione di quel popolo dall'oriente ellenico.

* * *

In tre modi la Grecia affermò il suo dominio artistico sull'Etruria:

1. con l'importazione di prodotti e talora di capolavori della sua arte;
2. per mezzo di artisti greci che lavoravano in Italia;
3. fornendo i modelli all'industria locale.

Per una classe di oggetti, pei vasi dipinti che si trovano in Etruria, è facile distinguere quando si abbia innanzi un prodotto importato dalla Grecia, e quando una imitazione locale.

Gli Etruschi, inventori di altri generi ceramici, non seppero perfettamente imitare, nè la splendida vernice nera, nè la finezza del disegno dei vasi greci; nè evitarono d'intromettere le strane figure della propria religione, nelle rappresentanze di soggetto greco. — I bei vasi dipinti, essi preferivano di acquistarli dai Greci, e, a quanto pare, erano in grado di apprezzarne e pagarne le primizie che uscivano dalle più rinomate officine. Infatti è straordinario il numero dei vasi greci con firme di celebri artisti, che si sono trovati in tombe etrusche; dalle necropoli di Falerii, di Tarquinii, di Vulci, di Chiusi, ne sono venuti in luce tanti, da riempire i musei della Toscana non solo, ma dell'Italia e d'Europa; e basti ricordare il capolavoro della ceramica attica a figure nere, il cratere con le firme degli artisti Ergotimo e Clizia (fig. 1), trovato in una tomba presso Chiusi, oggi al Museo di Firenze, i numerosi vasi di Exekia e di Nicostene, la insuperata coppa di Olto ed Euxiteo di Corneto Tarquinii e infiniti altri gioielli della ceramica vascolare coi nomi di Eufronio, Kakrilion, Brigos e Duris. È incalcolabile il merito che tali capolavori hanno avuto nell'educazione del senso artistico degli Etruschi, e la loro influenza non solo sulla pittura parietale, così amata dagli Etruschi per ornamento dei loro ipogei sepolcrali, ma anche in ogni altro ramo dell'arte.

8. — L'« AIACE SUICIDA » DI POPULONIA (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

Per dare un'idea della bellezza de' vasi greci dipinti che s'importavano in Etruria, dirò soltanto

di due hydrie del Museo Archeologico di Firenze le quali, sebbene trovate già da qualche anno, tuttavia non sono ancora così note come i vasi che prima ho ricordato.

Le due hydrie, di forma elegantissima, furono tratte alla luce furtivamente da una tomba di Populonia, splendido emporio dell'Etruria al quale facevano capo l'industria del ferro elbano e i più in Adone, è in estasi in grembo ad Afrodite; e tutto intorno parla di amore e di beatitudine, gli amorini e le ninfe in occupazioni festose e la *Gaiezza* dolcemente adagiata sulle ginocchia della *Salute*.

La pittura, a figure rosse, è eseguita linearmente con squisita finezza di tocco, senza impiego d'altri colori, ma con profusione di dorature.

9. — TAZZA DI MONTEPULCIANO (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

estesi commerci del sec. V. Sono gemelle e il soggetto figurativo dell'una sembra ricevere il suo compimento nell'altra, sicchè nell'insieme rappresentano la poetica e mistica esaltazione d'un celebre figlio di Apollo assunto in cielo da Afrodite.

Nella prima (fig. 2) l'apollineo Faone è in atto di suonare la lira sotto un arco di lauro alla presenza di Apollo e di Latona, circondato dalle ninfe e dalle compagne di Afrodite, che gli apprestano serti di perle d'oro; intanto la dea dell'amore trasvola sopra di lui su carro tirato da Himeros e Pothos; nella seconda hydria Faone, trasformato

I serti e i tralci d'alloro, gli ornamenti muliebri, le ali degli amorini, espresse con foglioline d'oro sbalzate, dànno ai quadri una luminosità speciosa, la quale prepara quasi l'osservatore a quell'ambiente elisiaco che forma il substrato ideale della composizione figurata. Mentre ad ogni figura è scritto accanto il nome, manca invece la firma dell'artista, ma la suprema perfezione del disegno, l'inimitabile tocco del più puro stile libero attico e il particolare della doratura ci richiamano subito a quella classe rarissima di vasi dipinti, a capo della quale sta la celebre hydria del Museo di

Londra, rappresentante il ratto delle Leucippidi, firmata dall'artista Midias.

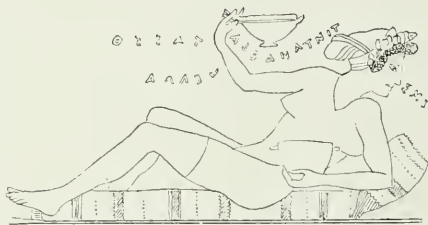
La mancanza della firma in un'opera di pregio forse superiore a quello dello stesso vaso di Midias, fece pensare al Milani che le figure di questi vasi sieno dovute alla diretta influenza di Fidia e Polignoto e fors'anche copiate da pitture parietali della grande arte del secolo di Pericle.

E per vero in tutte queste figure il sentimento è quello dell'arte fidiaca e persino nelle movenze e negli aggruppamenti è una soavità che emana da quell'arte soltanto. — Chi, rimirando su questo vaso la *Gaiezza* in braccio alla *Salute*, non si raffigura la originaria bellezza del mutilo gruppo divino delle Parche nel frontone del Partenone, e

* * *

Invece dinanzi a statue in bronzo tornate in luce dal suolo di Etruria, non è sempre agevole dire se si tratti d'importazioni elleniche o fino a qual punto il merito dell'opera spetti all'arte locale.

Gli Etruschi, maestri nell'industria mineraria, erano pure diventati abilissimi nel trattare ogni metallo, sbalzando, fondendo, intarsiando ; e avevano dato grande impulso alla statuaria in bronzo.

Plinio dice che, conquistando l'Etruria, i Romani dalla sola città di Volsinii asportarono duemila statue enee. In molte statue etrusche l'ispirazione greca è evidente, ma non potendosi credere che tutte, e in ispecie quelle di maggiori dimensioni, siano im-

10 — TAZZA DI EUFRONIO (MUSEO DELL'ERMITAGE).

chi non vede in questo cantore glorificato la perfetta fusione tra la poesia e l'arte figurativa?

Da queste pitture emana una così sublime poesia come dall'ode di Saffo alla Dea dell'Amore (fig. 3).

Afrodite, figlia di Giove, eterna,
trono adorno, piena di vie : ti prego !
.....vieni qua, s'altra volta ancora,
quella voce mia di lontano udendo
l'ascoltavi : dalla paterna casa
subito uscisti :
aggiogasti al carro tuo d'oro i belli
tuoi veloci passeri : sulla nera
terra, tra l'azzurro del cielo, con un
battere d'ale
rapido. eccoli ! Ecco che tu, beata,
con un riso dell'immortal tuo viso
mi chiedevi cosa mai fosse, cosa
mai ti chiamassi,
cosa voglio mai per il folle cuore
mio ... .

(trad. G. Pascoli in *Lyra* p. XXV, 5).

Ecco l'arte greca più pura che non si confonde con nessun'altra mai.

portate, dobbiamo piuttosto attribuirle agli artisti greci i quali, come quei di Corinto venuti a Tarquinii, erano attratti dalla sontuosità dei nobili Etruschi e trovavano larga accoglienza nel paese. Tale sembra il caso di alcune celebri statue come la *Minerva di Arezzo* (fig. 4). certo ispirata a un originale greco del V secolo e dagli Etruschi usata come simulacro parlante ; e fors' anche è il caso della meravigliosa *Chimera di Arezzo* (fig. 5), capolavoro ben degno del restauro eseguitovi da Benvenuto Cellini.

La dedica al Giove indigeno TIN, incisa con caratteri etruschi sulla gamba destra del mostro, non equivale a una marca di fabbrica, perchè può essere stata aggiunta posteriormente sopra un'opera importata dalla Grecia o fatta da artista greco in Etruria.

Ma non è così per la statua dell'*Arringatore*, trovata presso il lago Trasimeno (fig. 6).

In questa l'iscrizione, incisa sull'estremo lembo

11. — IL SILENO EQUILIBRISTA SUL COTTABO DI VETULONIA (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

del pallio, ci dice che l'oratore è Aulo Metello, figlio di Vesia; e la statua di lui, meravigliosa per naturalezza, esemplifica l'arte monumentale iconica degli Etruschi verso la fine del sec. IV. I caratteri individuali della figura, che non sono quelli d'un personaggio greco, l'acconciatura, lo stile un po' secco nel suo verismo, non ci lasciano dubbi; è questa veramente un'opera di gusto e di esecuzione indigena. Ed etrusca è pure una testa, immagine parlante, di un giovinetto (fig. 7).

Per giungere a tale perfezione nell'arte del modellare e del fondere gli Etruschi s'erano valsi non solo dell'insegnamento e della collaborazione degli artisti greci, venuti fra loro, ma avevano pure esercitato la loro esperienza sul modello dei numerosi prodotti artistici, in generale di piccola mole, che venivano loro da ogni parte del mondo greco, e, in ispecie per la plastica in bronzo, su statuette, di cui era agevole l'importazione in terre lontane.

Una di tali statuette di vera fattura greca possiamo riconoscere nell'*Aiace suicida* (fig. 8), trovato pochi anni fa presso una tomba monumentale di Populonia. Sebbene deturpato dall'ossidazione, questo piccolo gioiello d'arte, lascia intravedere una purezza di linee e certi tratti stilistici, nella fattura dell'elmo e della barba, e un'espressione del volto che sono peculiari dello stile e dell'arte egiuetica.

Siccome mostra la lamina sottostante alla base, la statuetta serviva d'ornamento a un qualche oggetto di lusso, e, per questo, un abilissimo artefice greco l'aveva copiata in piccolo da qualche celebre statua in bronzo, purtroppo perduta, del principio del V secolo a. C. La mossa della figura illustra così fedelmente l'epilogo della tragedia sofoclèa, dell'*Aiace*, che non si può disconoscere un'intima rispondenza tra la figura ritratta dal grande poeta e la statua servita di modello al nostro bronzetto; si direbbe anzi che Sofocle avesse dinanzi alla mente una statua simile nel descrivere il suicidio di Aiace.

L'eroe, invaso da insano furore per l'offesa fattagli dagli Atridi coll'assegnare le contese armi del morto Achille ad Ulisse, anzichè a lui, il più forte campione dei Greci, — credendo di uccidere i suoi rivali, fa strage invece de' loro armenti. Quando ritorna in sè, non volendo sopravvivere all'offesa e allo scherno, si getta sulla spada invocando gli Dei.

Nessun commento è degno dell'opera d'arte più delle parole che Sofocle fa profferire ad Aiace morente:

> Ecco, il brando omicida è posto in alto
> per ben ferire, e proprio a ciò (se tempo
> di ragionare or fosse) è questo brando,
> dono d'Ettore a me, del più di tutti
> abborrito nimico, nell'ostile
> troiana terra infisso sta . .
> . . . . . . Or primamente
> tu com'è dritto, a me sovvieni, o Giove.
>
> (*Aiace* trad. BELLOTTI).

Un'altra statuetta dello stesso genere, ma di soggetto ben diverso, un *Sileno equilibrista*, sormon-

tava l'asta di un cottabo in bronzo proveniente da Vetulonia, la più antica ed illustre città dell'Etruria centrale.

Sull'acropoli, occupata dal paese moderno, ma chiusa ancora in parte dentro all'antica cerchia ciclopica, in un vano a ridosso del muro fatto di blocchi colossali, si celava questo singolare arnese da giuoco, tutto contorto e guasto, a breve distanza da una fossa ripiena di elmi schiacciati e infranti.

12. — BRACIERE IN BRONZO DA CHIUSI (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

Quando avvenne la scoperta avemmo l'impressione che gli antichi avessero così guastato e sepolto elmi e cottabo come per rituale omaggio ai Mani di guerrieri defunti, cui quel giuoco dovesse rallegrare pure la vita d'oltretomba.

In questa stessa *Rivista* (Maggio 1915, fig. 8), ho dato un piccolo disegno del cottabo di Vetulonia, il quale, tra i rarissimi oggetti simili anche essendo il più bello, tuttavia resta ancora quasi ignorato.

Si compone di un'asta, alta circa due metri, fissata per mezzo di una ghiera sopra un disco con tre piedi, avente quasi a mezzo un disco più piccolo e terminante in una figurina di sileno che, sulla destra alzata, tiene in bilico un piattello.

Del modo di usare questo arnese e dell'origine del giuoco del cottabo ci parla, fra gli antichi scrittori, specialmente Atenèo, riferendo alcuni versi di Crizia (Fraccaroli, *Lirici greci*, p. 273):

Dalla Sicula terra viene il cottabo,
nobile esercizio,
Che al colpir delle gocce usiam bersaglio,

ma più chiaramente ce ne spiegano l'uso le rappresentanze di molti vasi dipinti a figure rosse, fra cui una tazza di Montepulciano (fig. 9), di fabbrica etrusca, e un'altra di Eufronio (fig. 10).

Nella prima vediamo Arianna che pone il piattello in bilico in cima al cottabo, dinanzi a Dioniso ebbro; nella seconda, un'etèra che sta per lanciare il liquido della sua tazza contro il piattello per farlo cadere.

Il cottabo era dunque un giuoco di destrezza, col quale i Greci e gli Etruschi solevano rallegrare i loro banchetti galanti; serviva talora per trarne vaticinio d'amore e gli Etruschi lo pensavano

pure come un gaudio d'oltretomba, infatti un sarcofago da Corneto Tarquinii ci fa vedere due coniugi che si dilettano con quel giuoco nei Campi Elisi. Vinceva quel convitato il quale, dopo aver bevuto, con gesto elegante sapeva lanciare il poco liquido rimasto nella sua coppa, in modo da colpire il piattello oscillante e farlo cadere risuonando sul disco di mezzo. Era premio un fiore, un frutto, un ninnolo; talora anche un bacio.

I piedi, la ghiera, i dischi del cottabo di Vetulonia sono ornati con finissimi rilievi e incisioni a palmette, ad ovoli, a trecce di puro gusto ionico-attico, e il sileno equilibrista (fig. 11), dalla coda e dalle orecchie equine, dal naso rincagrato, è un piccolo capolavoro, al pari dell'Aiace. E anche di questa statuetta si può rintracciare la provenienza artistica.

13. — IL MARSIA DI MIRONE (MUSEO LATERANO). (Fot. Alinari).

L'arte etrusca nel ritrarre il sileno, motivo favorito della decorazione toreutica, riproduce comunemente il tipo ionico-arcaico, per lo più a zampe equine e con una certa pesantezza di forme che è comune ai bronzi etruschi. Con tali caratteri si presentano ad esempio i sileni che adornano un braciere in bronzo trovato presso Chiusi (fig. 12).

Invece il sileno di Vetulonia è di un tipo molto più progredito: ha i piedi umani, e le forme del corpo, asciutte, ben proporzionate, rese con singolare verismo e precisione pure nei dettagli della muscolatura, rivelano un senso artistico perfetto, di cui l'arte industriale etrusca non dà prova neppure quando riproduce un originale greco. Vi si nota ancora qualche tenue arcaismo nelle mani lunghe ed appiattite, nella striatura un po' schematica dei capelli e della coda, ma in complesso ne emerge il bello stile libero del V secolo inoltrato e l'influsso attico piuttosto che ionico.

Io non saprei dire se questo esemplare di cottabo, bello ed antico sopra tutti gli altri noti, venga appunto di Grecia o da qualche città ellenica della Sicilia, alla quale si deve l'invenzione del giuoco. Ma, sia fatto in Sicilia o in Grecia stessa, comunque mi sembra che in sì perfetto lavoro si debba pur riconoscere la mano d'un artista greco, il quale più o meno liberamente riduceva in piccolo, a scopo industriale, il motivo di qualche statua in bronzo allora famosa. Il soggetto, lo stile e soprattutto il movimento, così vivo e così ben sorpreso nell'attimo fugace, ci ricorda subito quel celebre artista del sec. V, il quale, primo e solo al suo tempo, preferì, alle tradizionali pose delle figure immobili, i più arditi e complessi movimenti del corpo umano, sorpresi come in un'istantanea e fissati nel bronzo, Mirone. E di Mirone ci si presenta spontaneo alla mente il celebre sileno Marsia, di cui esiste al Museo Laterano una copia in marmo, mal restaurata nelle braccia (fig. 13). Il Marsia di Mirone non era in atto di danzare al suono delle nàcchere, con le braccia così piegate come finse il moderno restauratore; ma, siccome vedesi nella pittura di un vaso del Museo di Berlino, aveva il braccio destro alzato e il sinistro abbassato nell'attimo in cui, sorpreso da Minerva a raccogliere i flauti da lei gettati, indietreggia desideroso e stupito. Il sileno di Vetulonia è invece nell'attimo in cui, facendo quasi da servo del giuoco, ostenta la sua abilità di equilibrista per sollevare in bilico il piattello, che deve cadere al fortunato colpo del giuocatore. Un attimo ancora e, caduto

14. — SARCOFAGO DI LARTHIA SEIANTI (MUSEO ARCH. DI FIRENZE). (Fot. Alinari).

il piattello, ci aspettiamo quasi di vedere raddrizzarsi il sileno.

Lo spirito del Marsia mironiano rivive dunque in questo altro sileno e io credo che il piccolo capolavoro, se non una copia fedele, sia l'adattamento ingegnoso d'un motivo creato da Mirone.

15. — GRUPPO FITTILE DA VETULONIA (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

.*.

Presso gli Etruschi era in voga un altro genere di prodotti artistici, di cui la lode, in parte, spetta ai Greci che ne fornivano l'ispirazione o il modello, e in parte spetta proprio agli Etruschi. Intendo dire i prodotti della statuaria in terracotta.

I bei marmi dai monti dell'alta Etruria furono cavati soltanto nell'epoca romana e agli Etruschi mancò quindi il materiale più nobile per la decorazione architettonica; essi non ebbero neppure una statuaria in marmo, e, contentandosi di lavorare la pietra che avevano più vicina: il tufo, il nenfro, il cispo, il travertino, rimasero, in questo ramo dell'arte, ben lungi dal successo raggiunto

in altri rami, per la ragione che Dante mirabilmente esprime col dire: la

> .... forma non s'accorda
> molte fiate alla intenzion dell'arte
> perch'a risponder la materia è sorda
> (*Paradiso*, I, 127-129).

I sarcofagi in nenfro talora sono scolpiti e dipinti con grande studio, come uno trovato di recente presso Orvieto, su cui vedonsi Polissena e i prigionieri troiani sacrificati dai Greci vincitori: ma essi restano sempre inferiori artisticamente a quelli plasmati in terracotta.

Molte valli fornivano agli Etruschi un'ottima argilla ed essi preferivano di trattare questo docile materiale plasmandone, non solo antefisse e figurine a imitazione dei Greci, ma anche grandi statue per frontoni, indotti a ciò pure da questo, che le trabeazioni in legno dei loro templi non potevano sostenere il peso di statue e corniciamenti marmorei.

Per questo ramo dell'arte gl'insegnamenti vennero all'Etruria, più che dalla Grecia propria, dalla Magna Grecia e dalla Sicilia, dove, se dobbiamo giudicare dalle splendide terrecotte di Locri e di Reggio, di Siracusa, di Gela e di Agrigento, la coroplastica ebbe un'importanza e uno sviluppo maggiore che non nell'oriente ellenico. Ma in questo ramo gli Etruschi superarono quasi i loro maestri e diedero tutta la misura del loro talento. La terracotta dipinta rispondeva benissimo al loro ideale di verismo, sicchè gli Etruschi ne traevano immagini non di suprema bellezza ideale, ma quasi palpitanti di vita, quale ci apparisce Larthia Seianti (fig. 14), la matrona di Chiusi che, mollemente sdraiata sul letto, attende alla sua toletta. E lo stesso verismo è nelle statue dei frontoni, sia che rappresentino le divinità dell'Olimpo oppure un soggetto mitologico. Io non ricorderò il ben noto frontone di Luni coi Niobidi saettati da Apollo e Diana, nè quello di Talamone rappresentante Anfiarao che s'inabissa nell'inferno col carro; e neppure le bellissime figure di Apollo e di altre divinità dei templi falisci che tutti avranno ammirato nel Museo di Villa Giulia in Roma; ma soltanto accennerò ad alcuni frammenti, quasi ignorati, che appartennero al frontone di qualche tempietto della città etrusca distesa ai piedi dell'acropoli di Vetulonia. Sono frammenti ricomposti da innumerevoli frammenti; eppure le stesse figure, monche e deformate, mostrano tale una franchezza di modellatura e vivacità di movimento e forza di espressione, da far perdonare alla genialità del modellatore qualche trascuratezza di fattura e di proporzioni.

16. — TESTINE FITTILI DA VETULONIA (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

Qui ci sembra di vedere una giovane donna che, sorpresa seminuda alla fonte, ove era andata ad attingere acqua con l'hydria, viene ricoperta col manto da un'ancella (fig. 15); altrove un giovinetto nudo che sembra minacciato da un poderoso avversario, le cui membra robuste fanno vivo contrasto con la delicatezza del corpo giovanile;

17. — TESTINA FITTILE (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

e forse a qualcuna di queste o simili figure appartengono le testine trovate insieme (fig. 16): quella muliebre, d'una bellezza soave e quasi idealmente greca, quella mostruosa d'un demone, che rivela tutta la forza del verismo etrusco. Altri pezzi, fra i tanti, rappresentano un altare adorno di serti e la poppa e il timone di una nave nel mare ondoso, ed un uomo in corta tunica che corre.

È forse vano indagare se queste *disjecta membra* appartengano ad una o più composizioni, e quali; fra le favole e le leggende eroiche della Grecia, le quali hanno fornito quasi sempre il soggetto ai modellatori etruschi, la nostra fantasia può pensarne più d'una per spiegare quelle figure; ma non giova insistere sull'interpretazione del soggetto. Piuttosto importa di notare la maestria della mano, che con tocchi rapidi e franchi ha plasmato l'argilla, traendone forme quasi viventi, piene di un verismo che costituisce la tradizione originale e la lode migliore degli artisti etruschi. Tradizione che forse non andò perduta. Al Museo etrusco di Firenze si conservano due teste fittili (figg. 17 e 18) delle quali, se fosse ignota l'antica provenienza volsiniese, si direbbe che uscirono da qualche bottega del Rinascimento toscano. — Non dobbiamo invece pensare che nell'arte donatelliana rivivesse inconscia l'ispirazione e la maniera degli antenati etruschi?

* * *

La buona sementa ellenica trovò dunque in Etruria un terreno propizio e diede un frutto nuovo per merito, non solo di chi aveva seminato, ma anche di chi aveva coltivato.

In molte opere d'arte trovate in Etruria l'influenza greca è così forte, che non si può con sicurezza distribuire il merito fra la bontà del modello e la valentia nel ritrarre; ma, dinanzi a un bronzo come l'Arringatore del Trasimeno e alle terrecotte di Falerii, di Vetulonia e di Volsinii, non possiamo negare all'arte etrusca una forza ed una bellezza sua propria. E questa, a chi la riconosca, dice chiaramente quanto sia ingiusto il criterio (il quale purtroppo si suole seguire quando si dubiti se taluni oggetti d'arte debbano chiamarsi piuttosto greci od etruschi), il criterio di attribuire sempre all'Etruria i prodotti meno vicini a quella perfezione quasi ideale, che siamo portati a considerare come una prerogativa dell'arte greca.

Non il criterio della relativa bellezza, ma solo un attento e minuto esame tecnico-stilistico deve portarci a distinguere un'opera etrusca da una greca; e, se questo è possibile per certi prodotti dell'arte (come i vasi dipinti e le terrecotte figurate), per altri invece bisogna confessare che la più vasta esperienza e il più profondo acume non bastano talora a svelare il segreto della vera loro

18. — TESTINA FITTILE (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

origine artistica. E questo è il caso dei piccoli bronzi di carattere industriale.

Siccome dicemmo, gli Etruschi, portati alla metallurgia dalla ricchezza delle loro montagne metallifere, avevano dato uno straordinario impulso alla lavorazione del bronzo; grandi lebeti, tripodi, incensieri, candelabri, cottabi, situle, pàtere e tutto un vasellame di forma e d'uso svariatissimo essi sapevano creare con mirabile industria, combinando lamine sbalzate e incise con pezzi magistralmente fusi per servire da sostegni e maniglie ornamentali.

19. — UN DIOSCURO (BRONZETTO DEL MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

La casa etrusca ridondava di tale suppellettile di lusso e di buon gusto: il pittore che, sulla parete di una tomba di Orvieto, ci fa vedere Plutone e Proserpina seduti in trono nella reggia infernale (fig. 21), ha senza dubbio ritratto l'interno della casa di un qualche ricco signore del luogo, con gli eleganti portafiaccole, e, sulla tavola, il candelabro ben tornito, accanto a una grande varietà di vasi metallici; un servo se ne va portando piatto e boccale.

20. — GEMMA DELL'INCISORE EPIMENES.

La rinomanza e la diffusione di tali oggetti, varcando i confini dell'Etruria, giungeva perfino in Grecia, e non v'ha ragione per credere immeritata la lode con cui antichi scrittori parlano dei bronzi etruschi, che gli stessi Ateniesi del V sec. avrebbero ricercato ed apprezzato.

Atenèo (XV, 700), riferendo un verso del comico attico Ferecrate « *che lavoro è questo dei candelabri? - Tirreno!* », aggiunge che « svariati erano i prodotti degli Etruschi, popolo amante delle arti », e altrove egli cita i versi di Crizia, il nobile congiunto di Platone, uomo di stato e poeta, il quale, nell'enumerare le specialità del suo tempo, dice:

> L'aurea tazza tirrena ogni altra vince
> ed il tirrenio bronzo che orna all'uopo la casa.
> (trad. FRACCAROLI, *Lirici greci*, p. 274, s.).

Dei latini, Orazio (*Epistole*, II, 2, 180), fra le altre cose ricercate, menziona le statuette etrusche;

(Da un acquarello del pittore G. Gatti)

21. — PLUTONE E PROSERPINA NELLA REGGIA INFERNALE (TOMBA GOLINI PRESSO ORVIETO)

22. — SILENO CHE SI SCALDA SULL'ORLO D'UN BRACIERE (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

Plinio afferma non esservi dubbio che queste, ovunque in voga, (*signa tuscanica per terras dispersa, n. h.* XXXIV, 34) fossero fatte proprio in Etruria, e Quintiliano (*inst. orat.* XV, 10) ben le distingue dalle statue greche, dicendo che quelle toscane erano alquanto più dure, simili alle opere di Callon e di Heghesias.

Con tale semplice distinzione l'oratore romano aveva voluto mettere in evidenza la nota caratteristica della toreutica etrusca di fronte alla greca, e, se si mette a confronto un piccolo bronzo etrusco con uno greco, esprimente il medesimo soggetto, bisogna riconoscere che egli aveva colto giustamente nel segno. Se ad esempio, dopo aver ammirato uno dei capolavori della glittica greca, firmato da Epimenes, la calcedonia di stile ionico-arcaico esibente un giovine nudo il quale si sforza d'infrenare un cavallo imbizzarrito, gruppo mirabile di verità e di grazia (fig. 20), riguardiamo un gruppo simile, trovato in Etruria e certo dovuto ad artista indigeno (fig. 19), siccome mostra lo stile, la tecnica e il dettaglio delle fàlere intorno al collo del cavallo, noi sentiamo subito che il confronto mette in evidenza il difetto attribuito da Quintiliano alle *tuscanicae statuae.* Veramente in questo bronzetto, che pure è mirabile per squisita fattura e genialità di aggruppamento, sentiamo, nella forma e nell'espressione, una certa durezza che è ben lungi dal trovarsi nella gemma greca di quasi un secolo più antica.

E, siccome innanzi dicemmo, quasi la stessa differenza vi è altresì fra il sileno del cottabo vetulonese e quello del braciere di Chiusi (fig. 12), sull'orlo del quale stanno tre di tali mostri artisticamente disposti in diverse movenze (fig. 22).

Dure e sproporzionate sono le forme del sileno chiusino, che risente dell'arcaismo ionico, un po' secche e angolose quelle d'un altro bronzetto etrusco (fig. 23), forse Andromeda legata alla rupe; ma così nel gruppo col cavallo, come nel sileno, e più ancora nell'Andromeda si dimenticano volentieri i difetti di fronte alla finezza e al gusto della concezione decorativa.

Sono questi i *tyrrhena sigilla,* lodati da Orazio fra le cose preziose.

Oltre che per la specialità dei bronzi ornamentali che esportavano in Grecia e in altri paesi, gli Etruschi avevano fama per diverse invenzioni.

Secondo il poeta delle guerre puniche, *Silio Italico*, fu Vetulonia, una delle più antiche città etrusche, che diede a Roma le insegne dei consoli (*fasces et securis*) e l'eburneo seggio curule; ma quale delle sue invenzioni l'Etruria trasmise alla

23. — ANDROMEDA (BRONZETTO DEL MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

Grecia e quali ricordi questa conserva ancora de' suoi rapporti con l'Etruria?

Purtroppo parlando di cose etrusche in Grecia non possiamo, come per l'arte greca in Etruria, scegliere gli esempi fra i meno conosciuti e più belli; bisogna invece contentarsi di ricordare vaghi accenni letterari e qualche oggetto di non grande valore; ma ciò avviene fors'anche perchè i più pregevoli tra i *tyrrhena sigilla* mal si distinguono dai prodotti dell'arte che l'ispirò, e a questa preferiamo di attribuirli quando si trovano in Grecia.

Ateneo ci conferma che i Tirreni inventarono la tromba (IV, 184, a) e da loro l'avrebbero adottata i Greci; infatti, nell'Aiace di Sofocle, Ulisse, udendo la voce protettrice di Pallade, dice che in sè sonar la sente « siccome squillo di tirrena tromba ».

Secondo Pausania (V, 12, 5), nel santuario di Giove in Olimpia v'era un trono dedicato da Arimnisto, signore dei Tirreni. Noi non sappiamo niente altro di Arimnisto e meno ancora della sua offerta votiva, ma la notizia non ci sembra inverosimile, dopo aver appreso da Silio Italico che i Tirreni di Vetulonia erano stati i primi a fabbricare seggi intarsiati d'avorio.

Per buona sorte lo stesso sacro suolo di Olimpia ci ha restituito un monumento prezioso per la storia dei rapporti fra i Greci e gli Etruschi, un monumento della già ricordata vittoria di Jerone sugli Etruschi presso Cuma, nel 474 a. C. Il vincitore dedicò a Giove Olimpico un trofeo di armi, tolte ai nemici, e di esse si è ritrovato un elmo di bronzo che reca incisa la dedica:

« Jerone, figlio di Dinomène, e i Siracusani offrirono a Giove queste armi tirrene prese a Cuma ».

L'elmo a doppia pendenza con strozzatura e cerchione intorno all'orlo, è di speciale tipo etrusco, non usato in Grecia, ma comunissimo invece in Etruria dal V sec. in poi. Un altro simile proviene da una tomba di Corneto Tarquinii, e della medesima forma erano pure gli elmi che dissi trovati sull'arce di Vetulonia, in numero di oltre un centinaio.

24. — IL TESORO DI AGILLA A DELFI.

Anche nel santuario di Delfi ritroviamo gli Etruschi: Strabone dice (V, 220, 36) che « Agilla dedicò ad Apollo Pitio il tesoro detto degli Agillèi ». E infatti di Agilla, porto di Cere, che al pari di Falerii e di Veio era una delle più potenti lucumonie della bassa Etruria, s'è ritrovato, a quanto pare, il tesoro nel temenos delfico (fig. 24).

Dietro al tesoro degli Ateniesi, presso l'antichissima cerchia poligonale, ad ovest, si conservano i ruderi di un piccolo edificio rettangolare, i cui muri, sopra un basamento a blocchi di pietra nera,

25. — TRIPODE IN BRONZO DI VULCI (MUSEO ETRUSCO VATICANO).

(Fot. Alinari).

26. — PEZZO DI TRIPODE IN BRONZO (MUSEO NAZIONALE DI ATENE).

sono costruiti con una specie di tufo rossiccio, il quale trovasi soltanto in Etruria. Quindi con ragione si è pensato che fosse questo il tesoro degli Agillèi, i quali avrebbero portato dal loro paese persino il materiale da costruzione dell'edificio destinato ad accogliere i loro doni votivi. Probabilmente il tesoro, alla maniera etrusca, era adorno di lastre fittili con rilievi dipinti e i doni consistevano in oggetti d'arte; ma tutto andò disperso per la demolizione dell'edificio avvenuta verso il 548 a. C.

Gli scavi degli strati prepersiani dell'acropoli di Atene hanno invece rimesso in luce un piccolo gruppo di bronzo (ora in quel Museo nazionale), il quale apparteneva ad un'offerta votiva, forse proveniente da un'officina etrusca (fig. 26).

Il gruppo, composto di quattro personaggi fra cui si riconoscono, ai lati, una suonatrice di doppia tibia ed Ermete dai calzari alati, e in mezzo Dioniso, coperto da pelle di pantera, conducente per mano un altro personaggio, probabilmente rappresentava un soggetto comunissimo nell'arte classica: Efesto ricondotto all'Olimpo da Dioniso.

Le figure poggiano sopra una base in forma di cornice ionica con dentelli, sostenuta da un arco, donde sporgono due protomi di toro androcefalo (Acheloo); il rovescio del bronzo è incavato e due chiodi lo traversano, onde da tutto si riconosce che abbiamo da fare con un pezzo di tripode, e proprio coll'estremità superiore d'uno dei piedi arcuati d'un tripode vulcente, simile a quello bellissimo del Museo etrusco gregoriano (fig. 25).

Siffatti tripodi si chiamano vulcenti perchè i numerosi esemplari di questo tipo provengono tutti, meno uno, da Vulci. Basta confrontare il bronzetto dell' acropoli di Atene col tripode vulcente sopra ricordato per convincersi che la corrispondenza è perfetta. Veramente lo stile delle figure del bronzetto e il costume da loro indossato, non meno che i particolari della decorazione rilevata ed incisa, ci ricordano l'arte ionico-asiatica del sec. VI; ma ciò ben si spiega dopo quanto abbiamo detto sull'origine dell'arte etrusca, ed io credo che dall'Etruria, forse proprio da Vulci, l'insigne dono, di cui faceva parte il bronzetto, possa essere stato portato in omaggio alle divinità della rocca cecròpia.

Oltre ai bronzi, gli Etruschi esportavano nell'Oriente ellenico pur qualche caratteristico prodotto di ceramica vascolare; nell'isola di Rodi si son trovati esemplari dei loro vasi di bucchero, ossia

27. - SPECCHIO ETRUSCO IN BRONZO (MUSEO NAZIONALE D'ATENE).

28. — SPECCHIO IN ARGENTO (RIPRODUZIONE DALL'ANTICO) (MUSEO NAZIONALE DI ATENE).

d'argilla nera lucidata, e di altri, dipinti in rosso e celeste su fondo scuro, alla maniera detta della *Polledrara*, dalla località di Vulci donde provengono.

Ma ora non intendo indugiarmi su tali importazioni di secondario interesse, e termino coll'accennare ad alcuni oggetti che potrebbero chiamarsi « *curiosità* » del Museo nazionale di Atene.

Accenno ad una collezione di buccheri, di urne in pietra scolpite, di terrecotte figurate, bronzi ed altri oggetti etruschi, colà pervenuti dal Museo Archeologico di Firenze in cambio di un dono di suppellettili elleniche, e accenno pure a tre oggetti del pari etruschi, donati al Museo di Atene, insieme al prezioso materiale di Dodona, da Costantino Carapanos. Il meno bello di tali oggetti è uno specchio a lamina di bronzo dal manico rettangolare e il disco inciso alla moda etrusca, con un sileno rivolto in desideroso atto verso una Lasa o ninfa (fig. 27); vi è poi uno specchio d'argento dal ben tornito manico, il quale ha nel disco ornamenti graffiti e figure in rilievo, a ciascuna delle quali è scritto accanto il nome etrusco: *Tinia* (Zeus giovanetto) nel mezzo, fra *Aplu* (Apollo) seduto e *Turmus* (Ermete) che gli poggia una mano sopra la spalla (fig. 28). Il terzo oggetto (fig. 29) è un graziosissimo manico di specchio (o di pàtera) in bronzo, rappresentante un giovane in chitonisco, ritto, che sostiene con le mani alzate un artistico simplegma, su cui il disco aderiva: una pelle leonina fra due rosette e due fiori di loto.

Lo stile più arcaizzante che arcaico, ci ricorda il cipriota, ma più specificamente a me pare etrusco. E che all'Etruria si debbano questi due oggetti, lo prova il fatto che lo specchio argenteo non è che la copia o il calco (forse moderno) di uno splendido specchio del Museo etrusco di Firenze, trovato a Bomarzo (fig. 30), e il manico si ritrova simile nella famosa coppa Borgiana del Museo Vaticano.

Non sappiamo se in Grecia o in qual luogo fu-

29. — MANICO DI SPECCHIO O PÀTERA IN BRONZO. (MUSEO NAZIONALE DI ATENE).

rono ritrovati i tre oggetti, dono del Carapanos; nè come o quando importati dall'Etruria, ma nella peggiore ipotesi, che siano andati in Grecia in epoca recente, essi richiamano tuttavia la nostra attenzione in quanto sono come l'ultima ondata di arte etrusca rifluente verso la terra, donde le erano venuti i più geniali influssi.

Se non siamo riusciti a scoprire opere più numerose e più belle portate in Grecia dall'Etruria, forse, ripeto, ne è stata causa in parte la nostra incapacità di riconoscerle; ma ciò sopratutto è accaduto pel pregio stesso dell'arte etrusca, che fu partecipe della bellezza greca, meritando le lodi del poeta attico e del nobile, intellettuale signore del secolo di Pericle.

LUIGI PERNIER.

30. — SPECCHIO IN ARGENTO DI BOMARZO (MUSEO ARCH. DI FIRENZE).

LA 1ª ESPOSIZIONE NAZIONALE D'ARTE A NAPOLI.

N grande poeta e una grande scrittrice, Ferdinando Russo e Matilde Serao, dando il loro prezioso e benevolo interessamento, vollero contribuire alla magnifica riuscita di questa 1ª Esposizione Nazionale d'Arte. E il Comitato promotore ridesta quaggiù quei sopiti ideali e quella sincera ammirazione alla divina maestà della pittura e della scultura, le quali ebbero in Napoli la loro culla, sotto gli Aragonesi e gli Angioini.

Bisogna confessare che, mai come questa volta, la nostra città ha potuto offrire allo sguardo dell'amatore e dell'artista una visione radiosa e complessa della più bella, più alta e più pura manifestazione artistica!

Ho voluto visitare, con l'occhio attento e la mente serena, le sale elegantissime e ricche nelle quali un pubblico eletto si attarda per lunghe ore dinanzi a quanto il genio degli artisti italiani ha saputo operare. Quadri e sculture sono disposti in perfetta armonia con l'intimo significato d'ogni singolo lavoro. Vi ho letto nomi di pittori già noti, la cui fama ha varcato l'Oceano, e di giovani che promettono abbastanza, verso cui riconosco una spiccata tendenza al miglioramento e alla perfezione.

Fra i primi, merita un posto speciale e ragguardevole Oscar Ricciardi, il caposcuola napoletano dell'impressionismo, l'artista silenzioso e raccolto che nulla tralascia per offrirci le segrete bellezze dell'arte sua, delicata e profonda. Ha due quadri: *Cipressi* e *Mercato*.

Non saprei, in verità, quale dei due ritenere il

OSCAR RICCIARDI — MERCATO.

GENNARO VILLANI — LA SENNA. (Fot. Losacco De Gioja).

RUGGERO PANERAI — ALLA FIERA. (Fot. Losacco De Gioja).

migliore e preferire. Sono entrambi di una squisita fattura e di una realtà di tinte davvero incomparabili. Il Ricciardi possiede — come pochi — la specialità di cogliere la natura nella sua vera e semplice fatto che rimane fedele alle bellezze naturali del suo paese. Non è un piazzista di mari nordici in Italia, ma intimamente, superbamente, genialmente italiano. Se certuni lo ammi-

GAETANO RICCHIZZI — RITRATTO DELLO SCULTORE GATTO.

(Fot. [illegible]sacco De G[illegible]a).

nuda bellezza. Egli non ama i ritocchi artefatti e le similitudini uniformi e stantie. Nel quadro *Cipressi*, come nello stesso *Mercato*, è grande e sublime perchè ci dà l'espressione vivente delle nostre temperature varianti e del nostro cielo.

Oltre di che io lo preferisco a qualche altro pel rano, io, per questo solo fatto, lo adoro.

Dei veri e celebrati pittori napoletani, vi è pure Giuseppe Casciaro, il maestro della nostra Regina, che ritorna ai vecchi amori con *Villa Cilento*, la *Chiesa di S. Michele* e *Case di Sejano*. Il Casciaro, attraverso le varie e complesse manifestazioni arti-

stiche, rimasto fedele alla sua scuola, è insuperabile. Un semplice pastello acquista per le sue mani proporzioni gigantesche di soda freschezza. Tutto ciò che egli colora si può dire rimane al disopra della stessa magnifica realtà. Nel suo genere è, solo, un maestro finissimo. E fermandomi ai grandi, loderò qui Arturo Noci per quel *Nudo di donna*,

Francesco de Nicola ha un ritratto di *Signorina*, nell'assieme riuscito, ma nei particolari chiassoso e provinciale. Secondo me, l'artista ha voluto dar troppo, eccessivo risalto alla rosa della cintura, la quale contrasta orribilmente col resto della persona. Avrebbe potuto impallidirne il colore e ha fatto male a lasciarla in quel modo. Nell'altro lavoro,

ARTURO BACIO-TERRACINA — LA PICCOLA AMALIA.

rarissima e umana creatura che mette in mostra un corpo di Venere bellissimo e un significato morale altrettanto apprezzabile. Loderò pure Gennaro Villani per una veduta della *Senna*, niente affatto esagerata, anzi nei colori precisa e molto vera: quadro realistico di paziente e tenace ricerca. Vincenzo Migliaro espone un *Veglione*, quadro storico seducente e grazioso, però alquanto angusto a causa di quel verde, profuso a dismisura, con voluta esagerazione e non sempre necessario.

Lo specchio, ripara alle mnchevolezze del pimo quadro.

Sono pure costretto, mio malgrado, a fare un piccolo appunto a Gennaro Aprea, artista di molto talento. Gli dico con sincerità che il suo *Magro pasto...* poteva essere meno magro di quello che è. Si vede che egli si appassiona alle figure massicce e trascura tante piccole cose, che sono necessarie, indispensabili alla buona riuscita di un lavoro. Così, le mastodontiche persone del

fabbro e del garzone emergono troppo, assorbendo il resto del quadro. Quei due giganti potevano far degna figura su di una tela molto piccola. E poi, un errore imperdonabile è quel riflesso di fuoco sul ferro e l'acciaio che circondano il fabbro. Vi è un miscuglio di viola e color terra che cancella ogni e qualsiasi verosimiglianza. L'Aprea ha falsato il significato del quadro col voler dare soverchia importanza alle figure. Peccato!

Francesco Camarda, un siciliano, sa, invece, armonizzare mirabilmente. *Solletico*, che raffigura due bimbi nudi, coricati supini sull'erba, un maschio e una femina, presenta una linea superficiale di sensualità precoce. Mi piace assai.

In questo campo vanno pure annoverati Alessandro Milesi, Leonardo Bazzaro, *nullum par elogium*, Filippo Sartorelli e Vincenzo Irolli che dipinge una contadina *al sole*: una piccola, bella e paffuta contadinotta meridionale che lava i panni sotto il sole ardente. La testina di questa è un amore: delicata, ambientale, simpaticissima. L'Irolli mi fa rimaner pensoso dinanzi a questa felice manifestazione del suo bel talento. E preferisco a tutto il quadro quella manina di fata, docile e fina, che scende e sale lestamente per il lavatoio, stringendo con forza la tovaglia di casa. Questo pittore sa ritrarre le caratteristiche del nostro mezzogiorno, trova sempre le linee e l'effetto sicuro, non si sbaglia mai ed io l'ammiro con convinta sincerità. Come ammiro pure Tommaso Celentano e Saverio Gatto pei loro disegni: *Testa d'uomo* e *Giovanetto di Tobruk*. Sono degli studi, è vero; eppure, attraverso la linea un

FRANCESCO DE NICOLA — LO SPECCHIO.

(Fot. Losacco De Gioja).

EUGENIO VITI — RITRATTO.

FRANCESCO DE GREGORIO — PERLA INFRANTA. (Fot. Lembo).

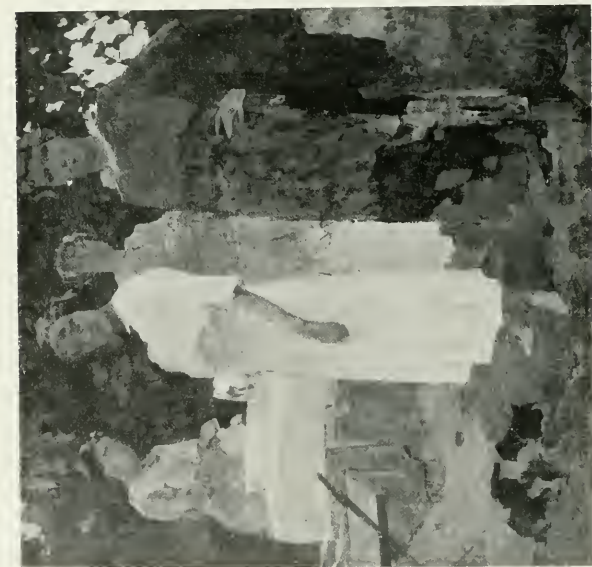
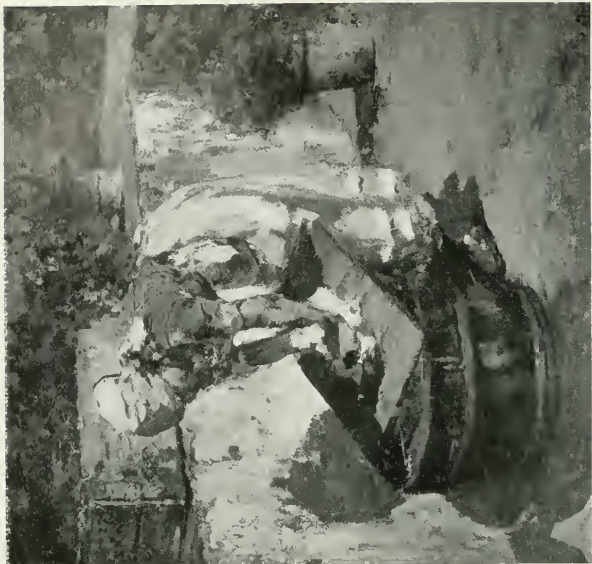
po' frettolosa e il chiaroscuro marcato, voi vedete dei muscoli, delle facce viventi, espressive e per giunta certi occhi vivissimi che non si stancano mai di guardarvi. *Giovanetto di Tobruk*, in particolar modo, è una testina che può ritenersi come rispondente al tipo arabo, specie per le labbra grosse e il nasino rincagnato. Queste evidenze estetiche, singolari nell'arabo, sono rese con rara bravura e così l'assieme del viso viene allo sguardo nella sua ruvida e terribile espressione selvaggia.

Ritornando ai quadri, la *Perla infranta* di Francesco de Gregorio si fa subito notare per la serena, rassegnata figura della donna e per una nota di infinita tristezza. Riconferma, ancora una volta, il valore di questo artista nobile e pensoso. Svelta e graziosa personcina è la *Piccola Amalia* di Arturo Bacio-Terracina.

Voglio segnalare Gaetano Ricchizzi, organizzatore sapiente e anima di questa Esposizione, rivelatosi con un *Ritratto dello scultore Gatto*. E' pittore di razza, senza dubbio, ma ribelle ad alcune esigenze della tecnica del disegno. La passione pel colore lo acceca, nascondendogli qualche lacuna incolmabile. Se seguisse i consigli che gli si danno, con sicura coscienza, potrebbe far molto.

E parliamo dei giovani, anzi di quattro giovanissimi: Eugenio Viti, Edgardo Curcio, Nicola Fabbricatore ed Enrico Siniscalco. Sono degli impressionisti e della buona scuola. Il Viti è un secessionista convinto e lavoratore tenace, sereno, instancabile. Egli e i suoi compagni lottano da parecchio tempo per introdurre a Napoli un genere d'arte che altrove va per la maggiore: l'*impressionismo*. A me sembra che essi si trovino già su di una via aperta e sicura. Eugenio Viti fa davvero molto sperare. Il suo *Ritratto* presenta non poche virtù e una tecnica che non va disgiunta dall'espressione vivissima del viso. La fanciulla pitturata ha una

RAFFAELE LIMAURO — AL CLITUMNO.

(Fot. Losacco De Gioja).

EDGARDO CURCIO — NUMERO I.

VINCENZO IROLLI — AL SOLE.

compostezza austera e aristocratica e degli occhi soavi, profondi, suggestivi. Anche il *Numero I* del Curcio, un napoletano che vive a Roma, reca dei pregi indiscutibili. Costui subisce le influenze mu-

SAVERIO GATTO — LA FILATRICE. (Fot. Losacco De Gioia).

liebri dei salotti e dei convegni romani. Le ragazze che prendono il *thè* in giardino mi ricordano certe feste del gran mondo e, per associazione di idee, io vi ravviso le bellezze diafane di Casa Grazioli. Perchè quelle personcine slanciate ed elegantissime hanno in tutto il sapore ed il fascino della mondanità onesta. Il Curcio è un gran signore del pennello e gli consiglio di rimanere nel suo ambiente: non ci sta proprio a disagio.

Nicola Fabbricatore ed il Siniscalco amano la marina. Il primo con *Vele in riposo* e il secondo con *Sole d'inverno* mostrano una particolare disposizione d'animo che li distingue dagli altri impressionisti. Questi sono nostalgici per eccellenza e preferiscono il lato triste della natura ai varii e allegri tramonti, all'alba che sorride sotto un cielo prima-

verile. Li trovo, però, quasi sempre accomunati quando si tratta di rispondere degnamente al significato della loro scuola.

Ho un punto d'oro per Raffaele Limauro, idealista raffinato e piacevolissimo, che si afferma solidamente con un quadro: *Al Clitumno*. Si può dire, senza tema di errare, che il Limauro rende quasi tangibile il profondo e sonoro verso Carducciano. Molte cose ha donato il poeta nostro all'anima sensitiva di questo pittore che è, in fondo, poeta anche lui. Se persevera, è una sicura e bella promessa. Non gli manca fantasia, nè cultura e ingegno brillante. Ha, fra l'altro, la vivacità e il colorito dell'artista meridionale: vorrei che molti lo imitassero.

In questa Esposizione Nazionale non posso fare a meno di ammirare e dir bene, tutto quello possibile, della rappresentanza toscana, singolarissima pei nomi che onorano Firenze, cenacolo letterario e cervello artistico d'Italia. Ecco Ruggero Panerai, sempre finemente solido e vero. *Alla fiera* è piaciuto assai. L'artista ha la mano ancor giovane, si vede; tuttavia riesce, come pochi, a ritrarre una fiera toscana e a pitturare dei buoi massicci con una semplice macchia, la quale fa risaltare persino l'andatura e l' occhio sonnolento, stanco dell' animale paziente e lavoratore. Egli può dire con soddisfazione d'aver fatto lavoro ottimo e sotto qualsiasi rapporto.

L'acquaforte di un altro toscano, Oreste Zuccoli, mostra pregi non comuni. Le tre donne che fanno la calza in tre pose differenti, le *Agucchianti*, recano nelle fattezze del viso e della persona una realtà che sorprende e impressiona. Fra gli acquafortisti — lo si dovrebbe collocare in prima linea. E dico poco. Confesso di preferirlo agli altri del suo genere — perchè è brillante, vivo, acuto e riesce, quasi sempre, animatore di tipi e figure viventi.

AMLETO CATALDI — NUDO DI DONNA.

Sculture pochissime. Non so spiegarmi il perchè di questo distacco notevole e profondo. Fortunatamente, c'è del compenso, e non trascurabile, dovuto a scultori valorosi che espressamente modellarono statue e busti.

Luigi de Luca, nei soggetti storici, è completamente a posto. Quel mezzo busto in bronzo di Pietro Giannone provoca una lode incondizionata. Carlo Siviero, beniamino di molti pubblici e di molte esposizioni, ha una *Maschera di bimba*: una cera impressionata con assai amorevole cura e che rivela ancora il volto bellissimo, emaciato e sofferente, della piccola morta. La *silhouette* di Nicola d' Antino non mi garba punto. È figura troppo scheletrica, la *Signorina Tina*, per voler

sembrare una formosa *divette*. Noto pure Gabriele Parente, zio del grande scultore Francesco, Saverio Gatto, Francesco de Matteis, Eugenio Avolio e Amleto Cataldi, tempra robusta e sensibilissima. Questa volta il Cataldi ci regala un *Nudo di donna* dalle fattezze addirittura romane e il cui seno, turgido e bello, ha una espressione di forza e di amore.

Gigante fra tutti questi, sta il vecchio — ma sempre giovane — Achille d'Orsi.

Un frammento dei *Parassiti* supera di molto le più belle sculture che figurano in queste sale. Peccato — penserà forse qualcuno — che egli ha dato un'opera sola! Ma questa è più che mai sufficiente per il decoro di una Esposizione — e Napoli ha compreso ciò, riconoscendo che il genio non appare nella quantità, ma nella figura isolata. Perchè in cinquanta opere diverse e d'un solo autore, voi invano cercherete la vera fisonomia dell'artista.

FRANCESCO GERACI.

EUGENIO AVOLIO — COPPA (BRONZO).

(Fot. Losacco De Gioja).

IL PROBLEMA D'UNA COMPOSIZIONE GIORGIONESCA.

Lo studio della grande personalità di Giorgione, l'indagine minuta, i raffronti diligentissimi condotti per accertare la paternità dei dipinti a lui attribuiti dalla tradizione, per sceverare fra l'opera de' suoi allievi e de' suoi imitatori i lavori che portano le tracce del maestro, tutto ciò forma una parte delle più importanti della recente critica pittorica, quella forse in cui si sono esercitati gli ingegni con maggiore acutezza e con più ardente passione. Pertanto ogni contributo recato a questo argomento mi pare offra un interesse non disprezzabile.

Quanti si sono occupati di Giorgione negli ultimi tempi hanno preso in molta considerazione una composizione delle più importanti fra quelle conosciute di carattere giorgionesco e di cui rimangono alcune repliche: intendo parlare del così detto gruppo degli « Amanti » di cui le versioni più note si trovano alla Galleria Buonarroti di Firenze e al Buckingham Palace di Londra.

Si tratta di una composizione di mezze figure: un gentiluomo in costume veneziano sostiene sulla spalla sinistra il capo d'una giovane che si abbandona nelle sue braccia; nel secondo piano appare una figura di giovane uomo. Che si sia di fronte a una composizione concepita completamente secondo lo spirito giorgionesco non v'ha dubbio, e su ciò tutti sono d'accordo; ma se la composizione sia stata originariamente realizzata da Giorgione o da Tiziano rimane dubbio.

Il quadro di Londra, proveniente dalla collezione formata da Carlo I, nel catalogo del 1639 era attribuito a Tiziano, nel 1688 a Giorgione, attribuzione che conservò sino al principio del secolo XX. La versione di Casa Buonarroti fu sempre attribuita a Giorgione.

Una terza replica era posseduta da Re Guglielmo

TIZIANO: MADONNA E SANTI — MADRID, MUSEO DEL PRADO.

II d'Olanda; ma di essa, venduta con tutta la collezione, si son perdute le tracce. Proveniva da una raccolta privata di Pesaro, dov'era attribuita a Giorgione. Sir Lionel Cust, che si è occupato degli « Amanti » nel *Burlington Magazine* del maggio 1906, informa che nel libro di schizzi fatto in Italia da Van Dyck (ora nella collezione del Duca di Devon-

GLI AMANTI — FIRENZE, GALLERIA BUONARROTI. (Fot. Alinari)

shire a Chatsworth) vi è un piccolo schizzo della pittura in questione, attribuita da Van Dyck a Tiziano, ciò che significa che nel 1622 — epoca in cui deve essere stato preso lo schizzo — il quadro era attribuito a Tiziano.

Il quadro di Londra, dipinto nel cinquecento avanzato, è in istato di grande deperimento; la terza figura è quasi scomparsa. Il dipinto fu trasportato dalla tavola sulla tela circa la metà dell'ottocento. Il Cust inclina a credere che esso sia opera originale di Tiziano, e che sia il medesimo da cui Van Dyck ha tratto lo schizzo. Lionello Venturi vi trova « forme sfatte e intirizzimento spirituale proprio di chi non raggiunge il senso della realtà » e lo crede di un anonimo. Herbert Cook (*Burlington Magazine*, May 1906) lo ritiene copia di Paris Bordon da un originale perduto di Giorgione: opinione con validissime ragioni combattuta e, secondo me, distrutta dal Cust.

La replica di Casa Buonarroti appare di poco più tardiva di quella del Buckingham Palace, ed è anch'essa molto deteriorata. Nessuno la ritiene più di pennello del Giorgione. Il Cook e il Ricketts credono che possa essere un originale di Sebastiano del Piombo: attribuzione non accettata da Lionello Venturi che trova l'esecuzione troppo materiale e sommaria, l'espressione troppo volgare.

Il Cust enumera inoltre le seguenti copie conosciute:

Un acquerello di Peter Oliver, dalla pittura del Buckingham Palace, con qualche variante; una copia seicentesca di proprietà del prof. Hugues a Cambridge, che sembra presa dal quadro di Casa Buonarroti; una copia moderna di Fabris all'Accademia di Venezia, con varianti che io credo cervellotiche, tutto il dipinto essendo improntato a un fiacco manierismo.

GLI AMANTI — LONDRA, BUCKINGHAM PALACE.

Ora mi è grato presentare una replica ignorata degli « Amanti », la quale ha una importanza per avventura non inferiore a quella delle due attualmente note, e che si trova in una collezione di Bergamo.

Il quadro è di mano di Ambrogio Figino (1550-1595), perciò press'a poco contemporaneo a quello di Casa Buonarroti. Esso è in istato di ottima conservazione, ed ha il colore ricco ed intenso che si ammira nelle altre due repliche. Pur essendo molto vicino al quadro di Firenze, non può considerarsi una copia di questo. Anzitutto in esso è visibile il dito della mano destra del cavaliere, che non appare nel dipinto di Firenze, mentre esiste in quello di Londra, quantunque con una forma meno tipica (Cfr. il ritratto di un Cavaliere di Malta agli Uffizi). Il volto della donna poi è, raffrontato con quello delle due repliche conosciute, il più prossimo al tipo giorgionesco, o per lo meno al tipo adottato da Tiziano nel suo periodo giorgionesco, ed ha una notevolissima somiglianza con la Madonna con S. Ulfo e S. Brigida del Museo del Prado.

Il tipo dell'uomo è simile a quello che è nel quadro della Galleria Buonarroti, e differenzia no-

tevolmente da quello che è nel quadro del Buckingham Palace, il quale, forse a causa di ridipinture, si allontana assolutamente dai tipi giorgioneschi e tizianeschi. Insomma, malgrado l'esecuzione pesante e ruvida, specie nelle pieghe, propria del Figino, il quadro di Bergamo può considerarsi oggi, dato anche lo stato di deperimento delle altre due repliche, quello che verisimilmente si accosta di più alla composizione originale.

A. FIGINO: GLI AMANTI — BERGAMO, COLLEZIONE PRIVATA.

L'importanza di tale composizione è giustamente rilevata da Ludwig Justi, il quale fa notare come essa sia la prima rappresentazione del sentimento amoroso con indagine interiore. Lo stesso soggetto, nel suo gruppo principale, appare in una stampa

di Zuan Andrea da Mantova (operante nel 1480-1520), della Biblioteca Ambrosiana, fatta su disegno dal Morelli creduto di Jacopo de' Barbari. Questa versione del soggetto amoroso è certamente anteriore alla composizione delle tre figure, la quale cassse sotto il seno il battito del cuore. Nel quadro di Bergamo anzi il gesto dell'uomo, certo per uno scrupolo del proprietario, era stato mutato da un pittore del seicento, che aveva posto nella mano del cavaliere un vasetto di medicinali (1).

GLI AMANTI — INCISIONE DI ZUAN ANDREA DA MANTOVA ALLA BIBLIOTECA AMBROSIANA.

porta i segni della definitiva trasformazione romantica realizzata dall'appassionata sensualità giorgionesca, trasformazione alla quale nessun interprete posteriore avrebbe potuto sottrarsi.

Alcuni credettero che la donna sorretta dal cavaliere fosse stata rappresentata dal pittore come sofferente, o svenuta, e che la mano dell'uomo cer-

Crowe e Cavalcaselle suppongono il soggetto derivato dal Bandello; Borinski determina la novella, nella quale si tratta d'una coppia di suicidi: la donna sarebbe già morta, e l'uomo morente!

(1) Uno scrupolo dello stesso genere ha fatto tardivamente correggere il gesto nella stampa dell'Ambrosiana, nella quale appare ad evidenza che la mano dell'uomo si nascondeva originariamente entro il corsetto dell'amante.

Che si tratti invece della trasformazione di una scena d'amore secondo il pieno spirito del Rinascimento, e particolarmente di Giorgione, appare per molti dati: La donna non ha gli occhi chiusi, ma socchiusi, e tutti i tratti fisionomici distesi in un senso di beatitudine, proprio di chi è languido per amore. L'uomo è come trasognato, trasportato in una sfera sentimentale straordinaria; il suo gesto — secondo fa notare il Justi — è un gesto primordiale, istintivo, che non sarebbe oggi un gesto da salotto, ma che nel cinquecento non avrebbe costituito una stonatura neppure nei ritrovi più aristocratici.

La terza figura, la cui presenza si spiega difficilmente colle ragioni del realismo comune, è invece nello spirito di Giorgione: si direbbe che l'artista in questo giovane estatico, insieme presente ed assente, abbia inteso di impersonare la sua anima sognatrice e melanconica di fronte al fatto amoroso.

Questa terza figura — va notato — esiste anche nel quadro degli « Amanti veneziani » che si trova a Brera, e che è indubbiamente un quadro di soggetto amoroso, e un'ultima versione della composizione giorgionesca, vuotata però del suo contenuto spirituale e poetico, il quale sopravvive ancora nei quadri — pure inferiori come esecuzione — di Londra, di Firenze e di Bergamo.

Achille Locatelli Milesi.

PARIS BORDONE: GLI AMANTI VENEZIANI — MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

IL TEATRO E LA GUERRA.

IL PRINCIPE IGOR.

IN mezzo al turbine di sangue che si abbatte sull'Europa, l'Arte ha voluto tuttavia nutrire a tratti qualche suo radioso sorriso, come per recare conforto e serenità agli animi turbati. E prima fra i teatri italici, la Scala di Milano ha ospitato sul glorioso suo palcoscenico, unitamente alle produzioni dell'arte nostra, alcuni capilavori teatrali delle nazioni alleate, quale bella manifestazione di patriottismo e di solidarietà. E — nell'intento della Direzione scaligera — tre sono state le opere che dovevano dare il carattere all'attuale stagione: l'*Igor* di Borodin, per l'originalità musicale e la caratteristica dell'ambiente russo; la *Battaglia di Legnano* di Verdi, per il significato patriottico e per ricordare ai milanesi una gloriosa pagina della loro storia; il *Barbiere di Siviglia*, per onorar degnamente il centenario della nascita del capolavoro rossiniano.

Borodin è uno dei « cinque » del glorioso gruppo dei musicisti russi che volsero i loro sforzi per donare al loro paese una musica nazionale che — seguendo le tradizioni di Glinka — esprimesse schiettamente il sentimento popolare.

Per questo egli pure — nel suo *Igor* — adopera spesso e felicemente i caratteristici canti e le melodie nazionali, donando all'opera quell'ammirevole colore, che — unito sempre alla bellezza plastica — è così intensamente espresso, quasi la musica volesse spingersi ai campi radiosi della pittura.

Infatti le decorazioni del Golovine, nella loro

YAROSLAVNA.

SUONATORE DI « GOUDOK ».

BOJARO.

FIGURINI DELL' « IGOR » DISEGNATI DA BAKST.

TARTARO. DANZATRICE TARTARA. SOLDATO TARTARO.

FIGURINI DELL' « IGOR » DISEGNATI DA BAKST.

energica semplicità, e i magnifici « figurini » del Bakst, nella loro smagliante armonia di linee e di tinte, assumono la medesima espressione di purezza e di forza, il medesimo voluttuoso languore delle nostalgiche melodie : sì che dal superbo connubio di colori e di suoni, resulta e s'impone l'originalità profonda e suasiva dell'opera d'arte, secondo l'intento della scuola novatrice russa.

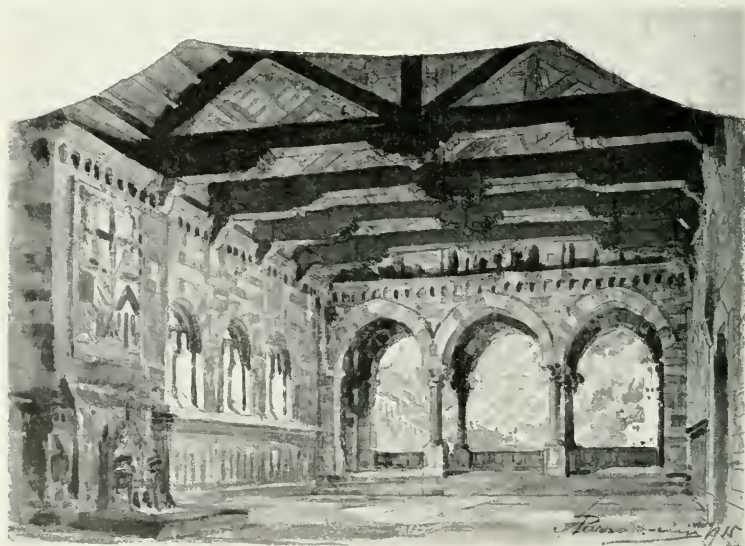
E a tal proposito, abbiamo diffusamente parlato nel nostro periodico, riproducendo a suo tempo le geniali decorazioni del Bakst, che si può dire il precursore e il maestro di questo manipolo di artisti, la cui produzione rappresenta un fatto notevolissimo nel pensiero e nel movimento teatrale moderno.

*
* *

La *Battaglia di Legnano* — rappresentata la prima volta a Roma nel 1849 — giunse alla Scala

FIGARO. (Prof. Palanti). ROSINA. (Prof. Palanti). SUONATORI. (Da Goya).

FIGURINI DEL « BARBIERE DI SIVIGLIA ».

SCENA DEL PITTORE ROTA: I PORTONI DI PORTA NUOVA (SECOLO XII) — « BATTAGLIA DI LEGNANO », ATTO I.

BOZZETTO DEL PITTORE ANGELO PARRAVICINI: LA SALA DEL « BROLETTO » IN COMO (SECOLO XII)
« BATTAGLIA DI LEGNANO », ATTO II.

SCENA DEL PITTORE ROVESCALLI: SOTTERRANEO DELLA CHIESA DI S. AMBROGIO (SECOLO XII)
« BATTAGLIA DI LEGNANO », ATTO II.

solo nel '66, quando ogni cuore italico era spiegato, qual vessillo ai venti, nell'ansia della liberazione. Oggi, dopo cinquant'anni, la sua esumazione è un ricordo magnifico, mentre si compiono i destini della più grande Italia!

Dopo « calen di marzo e la Domenica santa degli ulivi » dalle rovine fumanti di Milano, l'antico Carroccio rialzava con fierezza l'umiliata bandiera e piegava l'orgoglio offensore del Barbarossa, sottratto alla morte dal mucchio di cadaveri che lo ricoperse! Anche senza i mistici fronzoli delle colombe calanti a volo dagli altari milanesi sulla croce del Carroccio, la storia, nuda così, esprime tutta l'importanza della battaglia di Legnano per l'Italia. Con essa il Carducci celebra la gloria del libero comune: ma questo era allora la Patria, e la lega dei comuni la prima forma federativa del pensiero nazionale.

Secondo la leggenda germanica, Federico Barbarossa non è morto: sta serrato nel seno del monte Kyffhauser in Sassonia, e la sua barba è cresciuta sino a traforare la roccia che lo avvolge; dorme di un sonno incantato, attendendo il suono del corno che lo desti e gli faccia di nuovo impugnare il brando degli Hohenstaufen. Ma oggi che forse egli è ridesto e sotto altre sembianze tenta scorrazzare il mondo, risorgono più fiere le ombre di Alberto da Giussano e de' Cavalieri della morte per gridare ancora a torno al glorioso Carroccio:

« ... Venne il dì nostro,
« o milanesi, e vincere bisogna! »

ALMA VIVA
O SIA
L'INUTILE PRECAUZIONE
COMMEDIA
DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS
Di nuovo interamente versificata e ridotta ad uso dell'odierno teatro Musicale Italiano
DA CESARE STERBINI ROMANO
DA RAPPRESENTARSI
NEL NOBIL TEATRO
DI TORRE ARGENTINA
nel carnevale dell'anno 1816
Con Musica del Maestro
GIOACCHINO ROSSINI

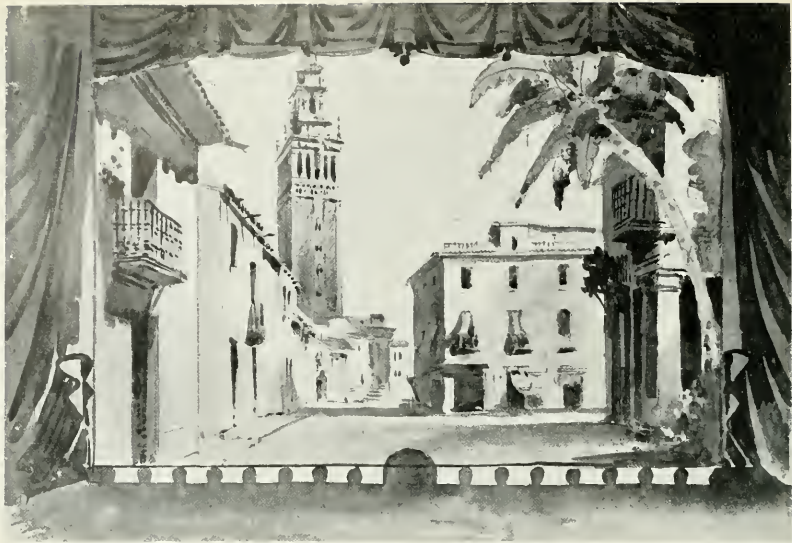
ROMA
PRESSO CRISPINO PUCCINELLI
Con permesso.

4

ATTORI

IL CONTE D'ALMAVIVA
Sig. Manuel Garcia tenore principale della Real Camera e Cappella Palatina di S. M. il Re delle due Sicilie, Accademico Filarmonico di Bologna
BARTOLO Dottore in Medicina Tutore di Rosina
Sig. Bartolomeo Botticelli.
ROSINA Ricca pupilla in Casa di Bartolo.
Sig. Righetti Giorgi.
FIGARO Barbiere
Sig. Luigi Zamboni
BASILIO Maestro di Musica di Rosina, poeta.
Sig. Zenobio Vitarelli
BERTA Vecchia Governante in Casa di Bartolo
Sig. Elisabetta Loyselet.
FIORELLO Servitore di Almaviva
Sig. Paolo Biagelli.
Ambrogio Servitore di Bartolo.
Un Ufficiale
Un Alcalde, o Magistrato.
Un Notaro.
Alguazils, o siano Agenti di Polizia.
Soldati
Suonatori di Istromenti.
La Scena si rappresenta in Siviglia.
Direttore del Vestiario Sig. *Federico Marchesi.*
Pittore delle scene Sig. *Angelo Toselli Bolognese.*

FRONTISPIZIO E PAGINA DEL LIBRETTO DEL « BARBIERE » DALLA PRIMA EDIZIONE ORIGINALE (FEBBRAIO 1816).

Nella presente edizione scaligera, alla grandiosa

BOZZETTO DELLA PIAZZA DI SIVIGLIA, CHE SERVÌ PER LA 1ª DEL « BARBIERE » IN ROMA (1816) - ATTO I.

SCENA DEL I ATTO DEL « BARBIERE », DEL PITTORE ROVESCALLI, PER LA SCALA (1916).

N. 256

E. PAGLIANO:
L'ESPOSIZIONE DELLA SALMA
DI LUCIANO MANARA.

G. ROSSINI NEL 1816.

« messa in scena » hanno accudito con amorosa cura gli scenografi del nostro Massimo, per riprodurre fedelmente — secondo i ricordi lasciati dal tempo — quella parte dell'antica Milano, che fu teatro delle gesta gloriose. Il quadro del primo atto — del Rota — raffigura un frammento delle antiche mura, oggi « Portoni di Porta Nuova », ove il popolo — secondo l'azione dell'opera verdiana — si adunò per acclamare i guerrieri pronti ad accogliere le schiere del Barbarossa. Il secondo atto — del Parravicini — ricostruisce la Sala del Broletto in Como, al XII secolo, ove « Federico imperatore » apparve accennando le circostanti colline, gremite di sue possenti coorti, pronte ad abbattersi su Milano.

Sono del Rovescalli le volte sotterranee di Sant'Ambrogio, ove solevano adunarsi i Cavalieri della morte »; mentre pure del Rota è la scena ultima, raffigurante una piazza di Milano, ove il popolo attende le schiere tornanti vittoriose dai campi di Legnano.

G. VERDI QUANDO SCRISSE LA « BATTAGLIA DI LEGNANO ».
(Da disegno di Ch. Geoffroy).

G. ROSSINI NEL 1868 — IL SUO ULTIMO RITRATTO.

* * *

Il *Barbiere di Siviglia* ha festeggiato sul palcoscenico scaligero il suo centenario! La Direzione della Scala, per dare maggior carattere all'avvenimento, ha voluto ricostruire lo spettacolo secondo la primitiva semplicità dell'antica opera giocosa, foggiando il palcoscenico e la ribalta secondo l'usanza dei tempi. Così, nei quadretti del Rovescalli, si è riscontrata l'ingenuità caratteristica dell'epoca, indovinatissima; il libretto è stato riprodotto nella medesima veste tipografica di cento anni or sono, conforme all'originale esistente nella casa di

Rossini a Pesaro; e anche il « manifesto » è stato il medesimo di quello affisso la mattina del 6 febbraio per le vie di Roma, sotto il titolo: « *Almaviva, o sia l'inutile precauzione* ».

I « figurini » dei costumi, opera di Giuseppe Palanti, inspirati in parte dai celebri dipinti del Goya.

* * *

Così, con queste tre opere, il « cartellone » scaligero è venuto ad assumere anche in questa stagione un significato elettamente artistico e morale, conseguente al momento storico e allo stato d'animo nazionale, e degno in tutto delle tradizioni del nostro Massimo.

ANTONIO LEGA.

L'ESPOSIZIONE DELLA SALMA DI LUCIANO MANARA.

La nostra guerra non ha ancora i suoi artisti, ma certo li avrà perchè l'arte non può restare addietro in questa suprema prova della nazione, dalla quale molte cose usciranno rinnovate.

Intanto ammiriamo i nostri pittori del passato, i pittori dell'epiche gesta del '48, del '59, del '60, oggi a torto misconosciuti e quasi obliati: artisti che studiavano fra le fatiche del campo e che seppero nei loro quadri di guerra essere più veri e sinceri che nelle altre loro opere.

Eleuterio Pagliano, d'un'opera del quale offriamo ai lettori una riproduzione a colori (che fa parte della serie delle tricromie di soggetto patriottico, in varie dimensioni, del nostro Istituto Italiano d'Arti Grafiche), ha dipinto certo il suo miglior quadro pensando alla morte di Luciano Manara, accorso alla testa del suo battaglione di bersaglieri lombardi per difendere Roma contro le truppe francesi del generale Oudinot.

Garibaldi, che si era precipitato all'alba del 3 giugno 1849 dal colle di S. Pancrazio per quella difesa, s'era visto subito seguire dal Medici, dal Mellara, dal Masina, dal Manara, da tutta una schiera di giovani ricchi di ardimento e di entusiasmo, dal più bel fiore d'Italia:

> « ...il più bel fiore del sangue di Romagna
> e di Liguria e d'Umbria e di Toscana,
> d'ogni contrada, figli della montagna,
> figli del piano, figli del litorale,
> della città e del borgo selvaggio,
> il più bel fiore fiorito dalle madri
> nel vaticinio della gesta fatale,
> speranza e forza della profonda Italia ».

E tutti offrirono in olocausto la propria vita. L'intrepido Manara cadeva nei reiterati assalti di Villa Spada, cadeva da eroe; e il Pagliano sentì nel suo quadro tutto il dolore dei bersaglieri lombardi attorno alla salma del duce estinto.

Fondata nel 1826.

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

Vol. XLIII N. 257

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE VARIETÀ

MAGGIO 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

E. DALBONO: RISSA DI DONNE IN UN VICOLO DI SANTA LUCIA.

EMPORIUM

VOL. XLIII. MAGGIO 1916 N. 257

EDOARDO DALBONO ILLUSTRATORE.

SINCERO e profondo fu il cordoglio con cui, nell'agosto scorso, venne accolta a Napoli da tutti coloro che vi s'interessano più o meno all'arte e agli artisti la notizia affatto inattesa che, in seguito a rapida malattia, Edoardo Dalbono era scomparso dalla scena del mondo, sulla quale, durante settantadue anni e più, aveva disimpegnato la parte, certo non facile, di pittore giocondamente fantasioso, di conversatore sottilmente arguto e d'individuo paradossalmente bizzarro, assegnatagli dall'occulto potere che predispone e regola i destini umani, e vi aveva impiegato così convincente zelo e tanto entusiastico fervore da riuscire a farsi in mezzo agli altri ben presto notare e a lungo applaudire.

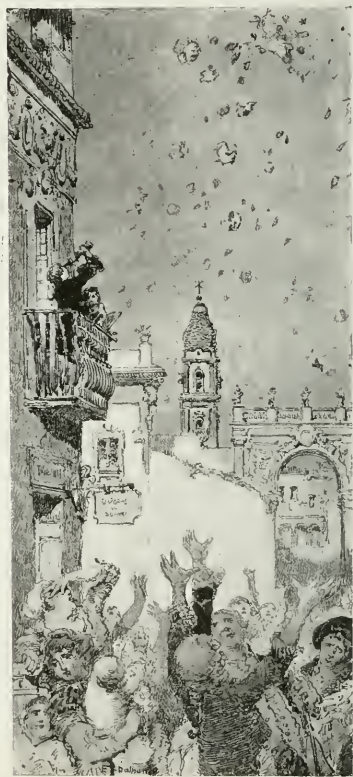
E. DALBONO. AUTORITRATTO (1887).

Tale rimpianto della parte più eletta di una cittadinanza e le solenni e commoventi onoranze rese alla sua salma attestano che, se ai concittadini del Dalbono si può rimproverare di averne, negli ultimi anni, trascurato fin troppo la produzione pittorica, malgrado si fosse quasi sempre mantenuta spontanea vivace e copiosa, e di non essersi forse addimostrati abbastanza indulgenti verso alcune sue trascuraggini di toletta ed alcune sue stravaganze di carattere, aggravatesi con l'età,

E. DALBONO: VERA EFFIGIE DELLO SCENOGRAFO DEL TEATRINO DALBONO A PORTICI.

bisogna però riconoscere che, appena fu morto, compresero che con lui scompariva non soltanto il più tipico e rappresentativo dei componenti la scuola partenopea di pittura, ma anche e sopra tutto il glorificatore impareggiabile di Napoli e dei napoletani.

Infatti, pure ammettendo che i maggiori successi glieli procurarono le tele in cui si era proposto, riuscendovi più di una volta in modo mirabile, di rievocare le leggende della mitologia ellenica in tutta la poetica loro vaghezza, si deve però riconoscere che la così caratteristica ed originale sua personalità artistica non si disvela appieno che nei numerosi quadri ad olio, acquerelli e disegni a penna ed a matita pei quali attinse invece l'ispirazione direttamente dalla gaia e chiassosa città del mezzogiorno d'Italia che gli aveva dato i natali e che dalla sua tavolozza ottenne in ricambio tutto quanto potesse figurativamente e cromaticamente giustificare la definizione famosa, secondo la quale essa sarebbe nè più nè meno che un pezzo di paradiso caduto dal cielo in terra.

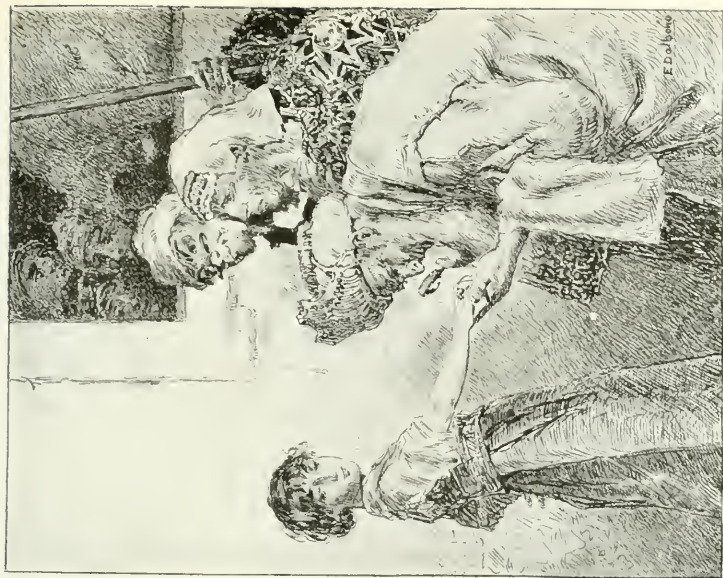
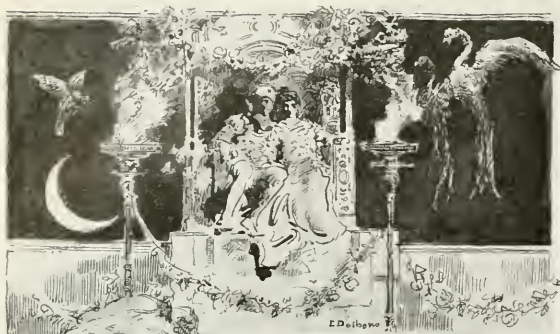
La spiaggia di Mergellina, L'amore al balcone, La pesca felice, La tarantella, La canzone nuova, Bagnanti a Posillipo ed *Un voto alla Madonna del Carmine,* per non citare che alcune delle sue opere più note, sono tanti inni magnificatori, che, con spirito entusiasta e con pennello agile e sa-

E. DALBONO: ILLUSTRAZIONE PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA.

E. DALBONO: UN INCENDIO A SANTA LUCIA (NAPOLI).

E. DALBONO: IL CAVALIER DON COCCIONE PER LE VIE DI NAPOLI.

E. DALBONO: POPOLANA NAPOLETANA.

E. DALBONO: LA SPIGAIOLA.

E. DALBONO: ILLUSTRAZIONI PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA

E. DALBONO: ILLUSTRAZIONE PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA.

E. DALBONO: ILLUSTRAZIONE PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA.

piente, il Dalbono ha innalzato alla patria sua diletta.

Le trasparenze del firmamento luminoso e terso, le increspature molli ed iridate del mare, il bacio spumoso delle onde sulla spiaggia, la curva leggiadrissima del golfo, la sagoma caratteristica del Vesuvio, col suo diadema di fiamme e col suo pennacchio di fumo, il vasto e variopinto panorama che presenta da lungi l'incantevole metropoli sono stati fissati da lui sulla tela o sulla carta come da nessun altro mai si è saputo nel passato e forse mai nel futuro si saprà. E' un poeta che si è unito al pittore per ottenere l'impressionante intensità della magica rievocazione ed a questo poeta non osiamo proprio rimproverare di non avere saputo o voluto serbarsi scrupolosamente fedele alla realtà e di avere fatto tutto più luminoso più luccicante più bello o, per essere esatti, diversamente bello di quanto tutto dalla natura viene presentato alla comune dei mortali.

Il medesimo processo trasfiguratore lo troviamo applicato nel raffigurare l'interno della città e gli uomini, le donne, i bambini e perfino le bestie che si aggirano per le piazze, le strade, gli oscuri angiporti e i tumultuosi mercati di essa. Ci accade quindi più di una volta, che trovandoci di fronte a qualche scena di eccessiva piacevolezza ottica, ci sentiamo indotti a domandarci se il brillante artista napoletano non si sia spinto troppo oltre, se non si sia esageratamente allontanato dal vero, di cui mentre nei suoi quadri alcuni particolari sono conservati ed alcuni contrasti sono posti in evidenza, tanti altri sono rettificati o soppressi; se egli, per ismania di pittoresco, non sia caduto, pure senza esserselo proposto e senza rendersene conto, nel falso e nel teatrale.

Il Dalbono, da parte sua, non è improbabile che, ad allontanare da sè sospetti ed accuse, si sarebbe limitato a dichiarare che la Napoli dipinta da lui non è soltanto quale i suoi occhi mortali l'avevano, nei più svariati aspetti, contemplata così spesso, così a lungo e con così viva compiacenza. Essa è inoltre e in ispecie quale la sua mente fervida ed enfatica si era di continuo adusata a risognarla, cioè ravvolta nei più fantasmagorici veli ed accesa dei più sfolgoranti bagliori. In quanto poi ai napoletani, a cui i suoi pennelli avevano infuso la vita superiore dell'arte, essi non appartengono esclusivamente all'epoca nostra, come si avrebbe avuto il diritto di pretendere da chi avesse fatta ampia e recisa professione di fede veristica, ma, più che personaggi concreti e specifici, siano da considerare tipi generici, i quali raccolgano in sè gli elementi essenziali di bellezza, di giovialità e di fascino di tutta una popolazione.

*
* *

Non è però del disinvolto brioso e ammaliante pittore ad olio e ad acquerello o dell'entusiasta irrequieto e strambo uomo che fu Edoardo Dalbono che io mi propongo d'intrattenere oggi i miei cortesi lettori. Non farei che ripetere, sia pure con leggiere varianti e brevi aggiunte, quanto ne ho già detto, qualche anno fa, su questa medesima rivista e sarebbe cosa affatto inutile e superflua.

Preferisco invece fermarmi di proposito su di

un aspetto della sua complessa individualità artistica, di cui tutti coloro, critici acuti o giornalisti brillanti, che di essa si sono, in varie epoche, occupati con ammirativa simpatia, hanno taciuto o si sono sbrigati alla lesta con qualche frase di lode superficiale, mostrando così — completamente a torto a parer mio — di non assegnargli soverchia importanza e di non ritrovarvi alcuno speciale interesse. Intendo parlare dell'illustratore.

Certo anche all'illustratore, come al pittore che fu il Dalbono, la grande facilità d'invenzione e di esecuzione nocque non poco, come quella che, moltiplicandone fuori di misura le opere, danneggiò l'intrinseca qualità di molte tra esse, mentre il merito di varie altre, come ad esempio delle copertine a colori eseguite nel 1908 per la rivista milanese « *Il secolo XX* », veniva non poco menomata dalla deficienza di delicato elegante e sicuro buongusto decorativo.

Siffatta deficienza ci è avvenuto di dovere riscontrare, con vivo rincrescimento, in più di un artista napoletano di non comune valentia ed è in essa principalmente che è riposto il crudele segreto della tragedia psicologica che sconvolse il cervello di Vincenzo Gemito, allorquando, dopo sforzi inani, si sentì incapace di vincere, malgrado la vigorosa e magnifica sua genialità di scultore, avvezza ai maggiori trionfi, le minute difficoltà ornamentali che opponevagli l'esecuzione di un servizio da tavola in argento massiccio, affidatagli da Casa Reale.

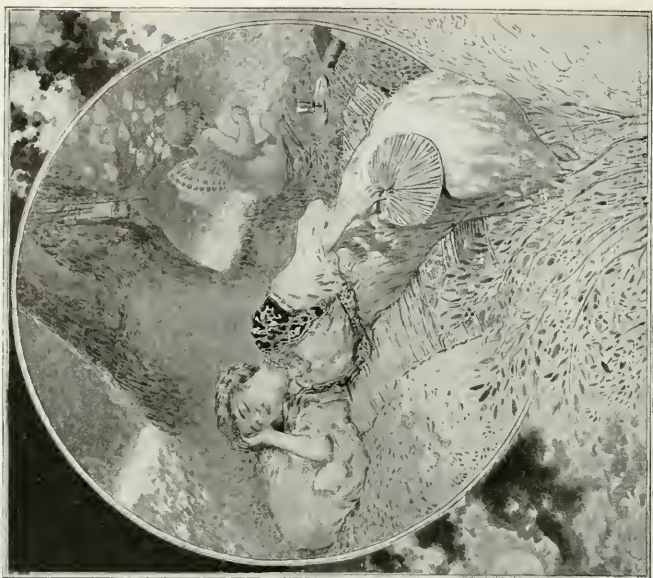
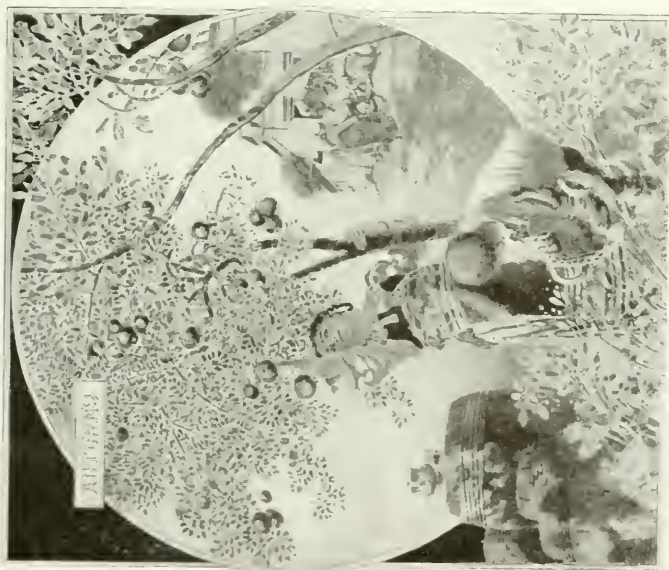
Delle parecchie centinaia di disegni fantastici e di disegni d'attualità, per decorare volumi, riviste e giornali, eseguiti a differenti riprese dall'autore della *Leggenda delle sirene*, ora sotto il pungolo di urgenti necessità economiche ed ora per isvago tra un quadro ed un altro, bisogna fare una cernita paziente e severa. Si finirà in tal modo col metterne insieme un gruppo abbastanza numeroso, che, per l'efficacia della concezione, l'ingegnosità della composizione e la grazia della fattura, ci procurerà la gradevole meraviglia di una rivelazione.

Guardando, con penetrante attenzione, i varii fogli che lo compongono, non tarderemo molto a persuaderci che nell'immaginoso napoletano l'Italia, senza averne chiara coscienza, possedeva già, trenta e più anni fa, un piacente accorto e valoroso illustratore, non indegno di essere posto a raffronto con più d'uno dei maggiori stranieri, se non sempre, almeno tutte le volte che la sua vena fresca e limpida non s'intorbidava e che egli non si faceva turbare dalla febbre di fare presto o, peggio ancora, non si lasciava indurre all'infischiatrice negligenza, consigliata da quel fatale ritornello di « *Masto Rafaele, non te ne incaricà!* », che fin troppo bene risponde alle più intime tendenze dell'indole partenopea.

* * *

Al futuro esercizio dell'arte agile graziosa e intellettuale del-

E. DALBONO: ILLUSTRAZIONE PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA.

E. DALBONO: PRIMAVERA.

E. DALBONO: ESTATE.

E. DALBONO: AUTUNNO.

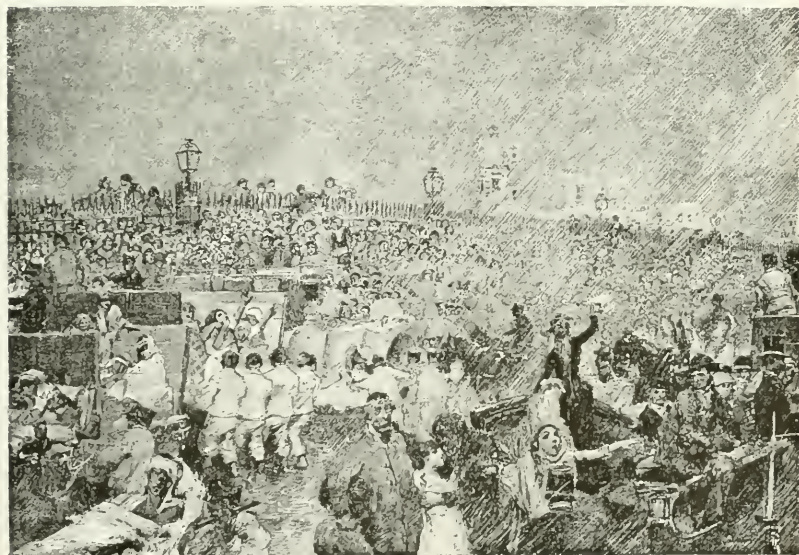
E. DALBONO: INVERNO.

l'illustrazione il Dalbono fu precocemente preparato non solo dall'ambiente in cui crebbe e si sviluppò, chè suo padre era critico e novelliere assai reputato e la madre poetessa non priva di merito, ma anche dall'impetuosa ed instancabile passione pel disegno, la quale si sviluppò in lui molto prima di quella pel colore, che, però, doveva, in prosieguo di tempo, diventare preponderante e quasi assorbente.

Mentre era ancora un ragazzetto, gli accadde più volte, siccome egli medesimo amava di raccontare agli amici negli anni della vecchiaia, di arrestarsi, colpito da subitanea ammirazione, dinanzi a qualcuna delle stampe, riproducenti quadri di celebri pittori contemporanei, venute di Francia ed esposte nella vetrina del noto negoziante d'arte Tipaldi, e poi, ritornato di corsa nella sua cameretta, trovare una singolare soddisfazione nel riprodurne con la matita, mercè uno sforzo di memoria, questa o quella figura sulla carta.

E. DALBONO: ILLUSTRAZIONE PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA.

Fattosi più grandicello, si provò invece a riprodurre figure e scene dal vero e vi riuscì talvolta così bene che il celebre incisore Aloysio Juvara,

E. DALBONO: LA MORTE DEL PULCINELLA ANTONIO PETITO SUL PALCOSCENICO DEL SAN CARLINO.

E. DALBONO: L'ARRIVO A NAPOLI DEI FERITI DEL TERREMOTO DI CASAMICCIOLA.

E. DALBONO: VECCHIE CANZONI NAPOLETANE.

E. DALBONO: VECCHIE CANZONI NAPOLETANE.

E. DALBONO: VECCHIE CANZONI NAPOLETANE.

E. DALBONO. VECCHIE CANZONI NAPOLETANE.

E. DALBONO: ILLUSTRAZIONE PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA.

il quale nutriva per lui una viva simpatia e non poco s' interessava ai suoi tentativi, non isdegnò di fare ad uno di questi suoi disegni di adolescente l'onore di riprodurlo col bulino sulla lastra di rame.

Il primo libro che egli illustrò fu un volume di suo padre Carlo Tito Dalbono, che portava per titolo *Vizii e virtù d'illustri famiglie napolitane*. Sono vignette di piccolo formato queste sue, le quali, se, a dirla schietta, in quanto ad originalità d'invenzione e di composizione, valgono proprio pochino, riescono ciò non pertanto non isgradite all'occhio per la fattura, che ne è abbastanza diligente e garbata.

Stretto da pressante bisogno di fare quattrini per sopperire alle esigenze della sua nuova famigliuola, egli acconsentiva, di lì ad un anno o due, ad illustrare i *Misteri di Napoli* ed alcuni altri dei romanzi farraginosi enfatici e triviali, ma non privi del tutto di qualità di osservazione, di quello Zola da strapazzo che fu Francesco Mastriani, letti durante parecchi anni, col più vivo interesse, dalla piccola borghesia e dal popolino delle provincie meridionali d'Italia.

Pagate col compenso derisorio di cento soldi per ognuna, eseguite in gran fretta subito dopo la rapida lettura di una puntata del testo, incise in legno da artefici inabili e dozzinali, queste illustrazioni ci appaiono, nella loro grande maggioranza, scialbe e grossolane, e bisogna saper superare la prima e più che giustificata impressione sgradita per scoprire in alcune di esse una lodevole ricerca di carattere espressivo nelle figure plebee poste in iscena ed in altre un'accorta armonia di bianchi e di neri.

In ogni modo, se questo lavoro servì abbastanza mediocremente a rinvigorire la esausta scarsella del Dalbono e non giovò punto alla sua fama artistica, non gli fu inutile, perchè lo obbligò a girare pei quartieri popolari di Napoli ed a studiare *de visu* i tipi più caratteristici dei bassifondi sociali, cari al romanziere da lui illustrato, in modo da radunare nella sua memoria e sui suoi taccuini un vero tesoro di figure e di scene, di cui in seguito si potettero doviziosamente servire i suoi pennelli e la sua matita.

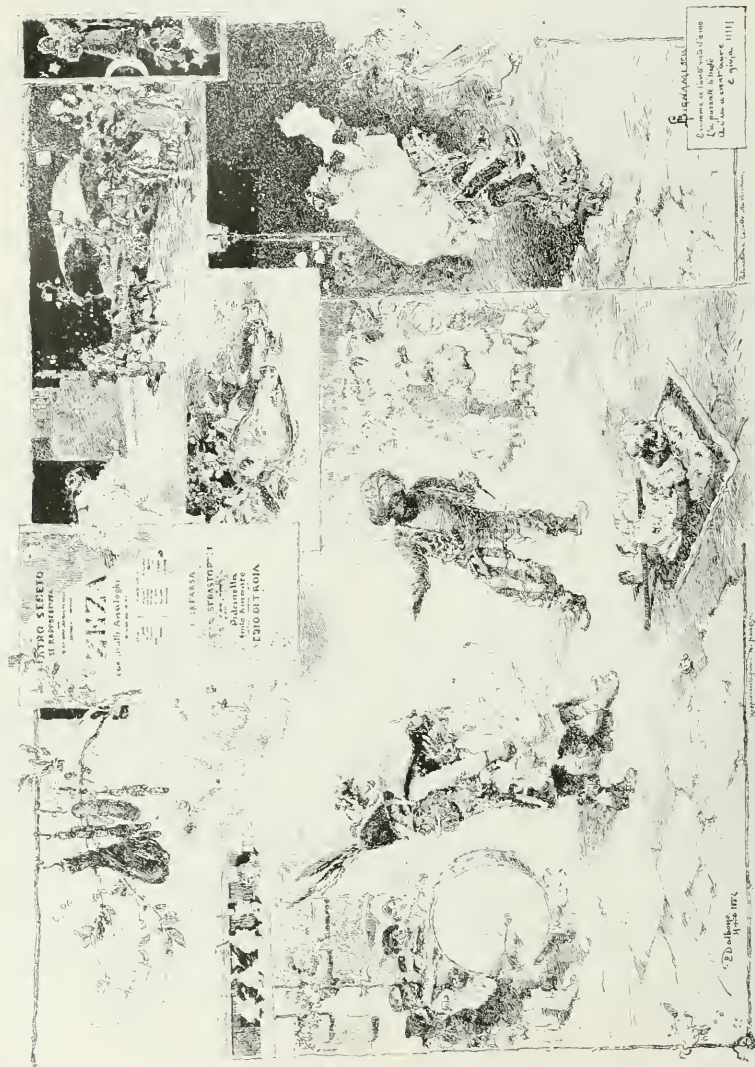
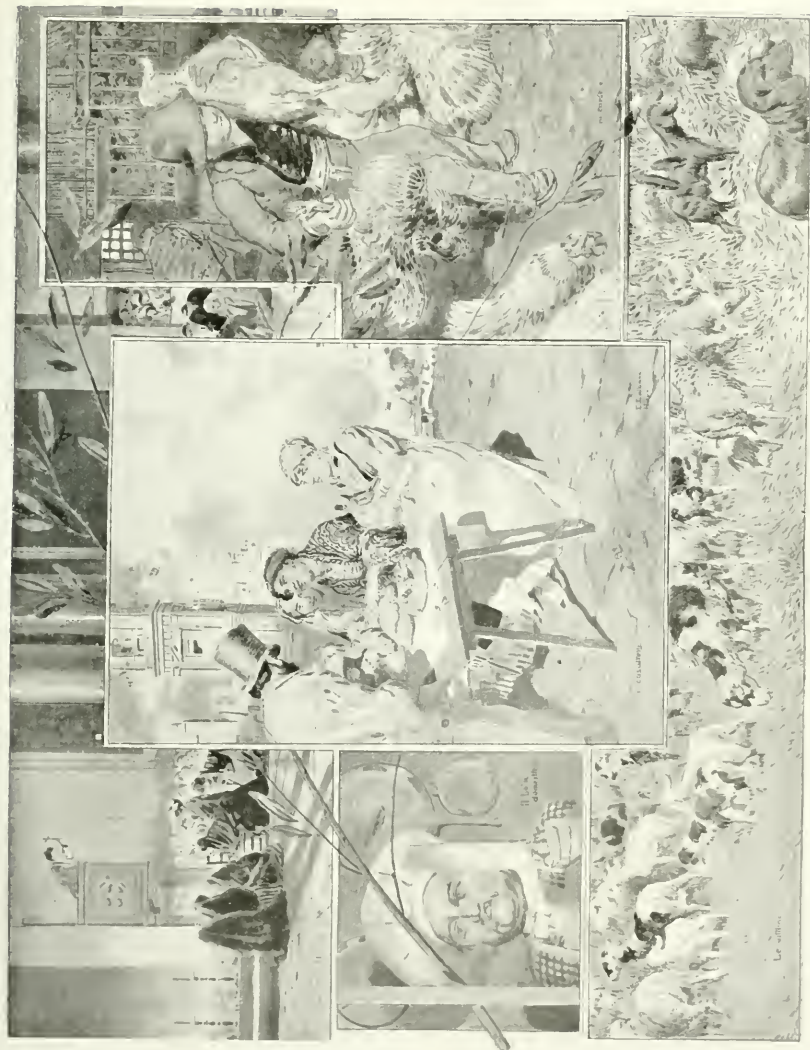
Ad ottenere che Dalbono facesse anche come illustratore opera originale e gustosa d'arte fu necessario che Emilio Treves, invaghito della grazia fantasiosa e del brio di colore dei suoi quadri, i quali, in quel giro di tempo, suscitavano tante clamorose ammirazioni in patria ed all'estero, lo invitasse a lavorare per la sua casa editoriale e che, dopo avergli ordinato una serie di composizioni di attualità per i suoi periodici settimanali, lo incaricasse altresì di decorare, con vignette grandi e piccole, due raccolte di fiabe della gentile scrittrice che si nasconde sotto il pseudonimo shakespeariano di Cordelia.

*
* *

Non è qui il luogo di attardarci ad indagare se il direttore dell'importante casa editoriale milanese fu indotto a rivolgersi al pittore napoletano dalla persuasione od almeno dalla speranza di trovare alfine l'illustratore gradevole disinvolto ed elegante che fosse capace di dare al figurato periodico domenicale ed a qualcuna delle pubblicazioni di essa lo spiccato accento d'arte che era quasi sempre mancato loro o se più semplicemente credette, senza alcuna riposta aspirazione a migliorarne una buona

E. DALBONO: LA PIOGGIA DI CENERE.

F. DALBONO: ILLUSTRAZIONE PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA.

F. DALBONO: ILLUSTRAZIONE PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA.

E. DALBONO: IL CARNEVALE A NAPOLI.

E. DALBONO: PASQUA E PRIMAVERA.

E. DALBONO: IL PITTORE NAPOLETANO E SUA NIPOTE (SCHIZZO A PENNA).

succolento suo pasto di antropofago! E quanto turbinoso movimento nella sintetica vignettina la quale ci presenta l'erculeo Gianforte nel momento che atterra una masnada di briganti e ne fa strazio!

È invece l'osservazione diretta dal vero che predomina nelle tanto più vaste e complesse composizioni di attualità per l'*Illustrazione italiana*, nelle quali più di una volta si sente, specie nel modo di raggruppare insieme i diversi aspetti di una medesima scena o di un medesimo soggetto, l'influenza dominatrice o almeno l'ossessionante ricordo dello spagnolo Daniele Urrabieta Vierge.

Interessante è il rilevare che, nel riprodurre ciò che aveva visto nella realtà, il Dalbono non volta la veste estetica, che fosse utile e pratico farle avvantaggiare del prestigio di un nome coronato di celebrità. Ciò che si deve in ogni modo riconoscere è che, eccezion fatta per alcune copertine a colori destinate ad editori di musica, tutte le migliori illustrazioni del Dalbono vennero eseguite, fra il 1880 e il 1886, per conto dei fratelli Treves e che quindi, senza le incitazioni e le premurose ordinazioni di costoro le attitudini di lui a decorare libri e giornali non avrebbero avuto l'agio di svilupparsi appieno e di dare frutti oltremodo savorosi, per quanto al loro primo comparire, non apprezzati così come proprio meritavano che da una schiera esigua d'intelligenti buongustai.

E' la fantasia che trionfa, spontanea vivace e leggiadra, nei numerosi disegni con cui egli ha così amabilmente adornato le pagine del *Regno delle fate* e di *C'era una volta* di Cordelia e che crea, con rara varietà di motivi immaginosi sentimentali ed umoristici e con delicata o gioconda grazia rappresentativa, figure di mostri minacciosi, di fate benigne, di principesse incantate, di principi liberatori, di paggi innamorati e di giganti giustizieri e le circonda di amorini e di uccelli di paradiso, le adagia su cocchi tirati da farfalle e le bombarda di fiori, dando loro per scenario ora fastose sale di reggie, ora pittoresche campagne autunnali ed ora piazze monumentali con archi statue e fontane. E quale efficacia di espressione, fra truce e grottesca, sulla faccia dell'orco, che, seduto al bene apparecchiato desco, si prepara al

F. DALBONO: LA BARACCA DI PULCINELLA.

mancava mai di scartare, con quel meraviglioso tatto di omissione, pel quale l'acuto critico inglese Walter Pater tributava così alte lodi al Watteau, tutto quanto gli apparisse superfluo ingombrante o triviale, mentre in compenso compiacevasi a intensificare freneticamente una movimentata scena di strada, come nel caso della furibonda *Rissa di donne in un vicolo del quartiere di Santa Lucia*, per renderla più espressiva e tipica.

Pure talora egli riusciva a mantenersi quasi del tutto ligio alla realtà, a patto però che essa presentasse un eccezionale carattere drammatico, come accade per *L'incendio a Santa Lucia*, *La pioggia di cenere*, *L'arrivo a Napoli dei feriti del terremoto di Casamicciola* e *La morte del pulcinella Antonio Petito sul palcoscenico del teatro San Carlino*, in cui raggiunse un' eccellenza di efficace e nervoso segno evocativo, che ne fa veri capilavori della moderna arte dell'illustrazione.

E. DALBONO: ILLUSTRAZIONE PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA.

In altri suoi disegni, la fantasia si accoppia alla realtà e cerca di accordarsi con essa mercè abili reciproche concessioni, come, ad esempio, nella *Baracca di Pulcinella* e nel *Cavalier Don Coccione per le vie di Napoli*, di cui ha fatto anche due quadri fra i suoi più pregevoli, come nelle così bene ideate inquadrature alle pagine musicali di vecchie canzoni popolari napoletane e come nei vaghissimi tondi delle quattro stagioni, nelle quali

si ritrova qualche cosa della grazia seducente ma un po' leziosetta dei dipinti a tempera pei ventagli settecenteschi.

Se Edoardo Dalbono non è staio pel passato e non è ancora apprezzato al suo giusto valore come illustratore, io credo che lo si debba attribuire anche più che alla continua e grande disuguaglianza della sua produzione grafica, in cui il mediocre troppo spesso si alterna al buono ed all'ottimo, alla maniera inabile trascurata o frettolosa con cui venivano per solito riprodotti sia su legno sia in zincografia * i suoi disegni ed i suoi acquerelli. È perciò che io ho desiderato che la maggior parte delle illustrazioni che accompagnano questo mio articolo fossero ricavate, con ogni cura, dagli originali stessi che ancora si conservano e che la squisita cortesia dell'amico Guido Treves, al quale ne rendo vive e pubbliche grazie, ha ben voluto prestarmi per alcune settimane.

VITTORIO PICA.

E. DALBONO: ILLUSTRAZIONE PEL « REGNO DELLE FATE » DI CORDELIA.

* Per dovere d'imparzialità, bisogna pure ricordare che trenta e più anni fa, quando il Dalbono eseguiva i suoi disegni per la casa Treves, la zincografia era ben lontana dall'aver raggiunta l'eccellenza che ha attualmente e, d'altra parte, bisogna riconoscere che varie delle composizioni di fantasia o d'attualità per l'*Illustrazione italiana*, vennero eseguite dal Centenari e dal Mastrocoppa, sempre che non fossero assillati dalla ristrettezza del tempo o dal troppo lavoro da eseguire, con un certo zelo e non senza una tal quale perizia tecnica, benchè di gran lunga lontana dalla magistrale e delicata abilità di un Lepère, di un Florian o degli altri incisori, ai quali era affidata la riproduzione su legno dei disegni di Vierge.

In quanto alle vignette dei due volumi di Cordelia, il torto maggiore è di colui che indicò le dimensioni in cui dovevano venire riprodotti gli originali di Dalbono, dei quali si è così menomata e si è alterata troppo spesso la grazia ornamentale e l'efficacia figurativa.

IL PORTOGALLO IN ARMI.

IL Portogallo non è lontano, ma la Spagna l'avvolge in maniera che il Mediterraneo non ne riflette sempre l'immagine, gli echi delle sue agitazioni vanno spesso a disperdersi nell'oceano. Ma da quell'oceano fascinatore trasse il popolo lusitano quello spirito e quella forza di espansione che, colle gigantesche esplorazioni, ci fecero conoscere il profilo preciso del nostro pianeta. Padrone del mare, prima ancora dell'Olanda e dell' Inghilterra, il Portogallo segnò la sua età aurea: la poesia epica si onora del gran nome di Luigi Camoens che sciolse laudi immortali al mare e ai suoi eroi. Al Camoens è dovuta l'elevazione intellettuale di tutta la penisola iberica, e forse per questo fatto spesso vengono confuse le caratteristiche delle due nazioni e non è distinta l'esistenza separata della Spagna dal Portogallo ritenuta come una semplice divisione politica, ciò che è assolutamente contrario alla verità. L'individualità del Portogallo è spiccatamente diversa da quella della Spagna, per dimostrarlo basterebbe ricordare i suoi ripetuti sforzi per la conquista della libertà e per la distruzione del gesuitismo e dell' oscurantismo inquisitoriale. Il sentimento nazionale poi, appoggiato sulle tradizioni popolari, ha vigorosamente tutelato a traverso i secoli l'autonomia portoghese.

Dopo il periodo di guerre del principio del secolo passato e dopo la morte di Giovanni VI la letteratura e le arti assunsero in Portogallo un carattere spiccatamente ideologico e tutta l' espressione intellettuale acquistò un vigore singolare e caratteristico.

MANUEL D'ARRIAGA, PRIMO PRESIDENTE ELETTO.

Almeida Garret, nel 1854, apre un'era nuova, iniziando coi suoi poemi, coi suoi drammi e coi suoi romanzi un vero rinascimento romantico e nazionale seguito più tardi dal Leal, dal da Cunha, da Anthero de Quintal e da Teofilo Braga. Il genio portoghese può dirsi riassunto dal pensiero di Braga, dell'ardente patriotta che nella chiaroveggenza dei destini del Portogallo procedente sulle grandi vie del progresso del mondo, sull'importanza che acquisterà Lisbona coll'apertura del Canale di Panama, e nell'auspicata futura formazione d'una grande federazione latina. È forse questa la ragione per cui le due grandi audacie del Portogallo, quella di aver proclamato la Repubblica e quella di mettersi in armi contro la Germania, non han punto sorpreso l' Europa.

La tragedia del febbraio 1908 fu conseguenza di un complotto e non di un moto, infatti passarono due anni prima che avvenisse il tramonto della casa di Braganza.

Mi trovavo allora a Lisbona, la straordinaria città dove la delinquenza è rarissima e la percentuale dei fatti di sangue è minima. Una gran parte del popolo, vedevo che continuava ad attendere al suo lavoro, al suo commercio senza dar segno palese d'altra preoccupazione; ma v'era un *Directorio* che vigilava e v'era un presidente della futura Repubblica bello e preparato. Il Mazzini del Portogallo, come lo chiamavano, era don Bernardino Machado, ma il Ma-

S. E. ECC. FRANCISCO EUSEBIO LEÃO. MINISTRO PLENIPOTENZIARIO DEL PORTOGALLO PRESSO S. M. IL RE D'ITALIA.

chado non arrivò a salire il sommo seggio politico del suo paese che sette anni appresso. Il Direttorio mutò spesso i suoi membri. Di uno di questi direttorii storici era segretario Francisco Eusebio Leão, oggi inviato straordinario e ministro plenipotenziario del Portogallo presso S. M. il Re d'Italia e che ne copre la carica da quattro anni.

Qualche giorno dopo della dichiarazione di guerra fatta dalla Germania al Portogallo mi recai, qui a Roma, alla Legazione che ha sede nell'antico Istituto Portoghese ed accesso presso alla chiesa di Sant'Antonio di Padova. Desideravo di felicitarmi coll'antico dirigente del partito repubblicano portoghese e lo trovai raggiante poi che delle felicitazioni ne aveva già ricevute un'infinità e di ben alta portata.

Nella cortese conversazione il ministro si riferì pure alla situazione di fatto già preesistente fin dal momento in cui il conflitto europeo era scoppiato. Il ministro qualificava l'atto della Germania come una pura provocazione. — Noi, diceva con fermezza, avevamo l'assoluto diritto di sequestrare le navi immobilizzate da lunghissimo tempo; la nostra decisione non era affatto avversa al trattato tedesco-portoghese, perchè le navi requisite non erano in transito. La dichiarazione di guerra non è fatta che in odio all' Inghilterra, lo si vede dai commenti violenti ed oltraggiosi della stampa tedesca contro l'Inghilterra più che contro il Governo repubblicano. La nota tedesca ci chiama vassalli dell'Inghilterra, ma la Germania potrebbe meglio dire che il Portogallo è schiavo dei suoi impegni.

— In qual forma vostra eccellenza crede che questa guerra del Portogallo possa esser guerreggiata?

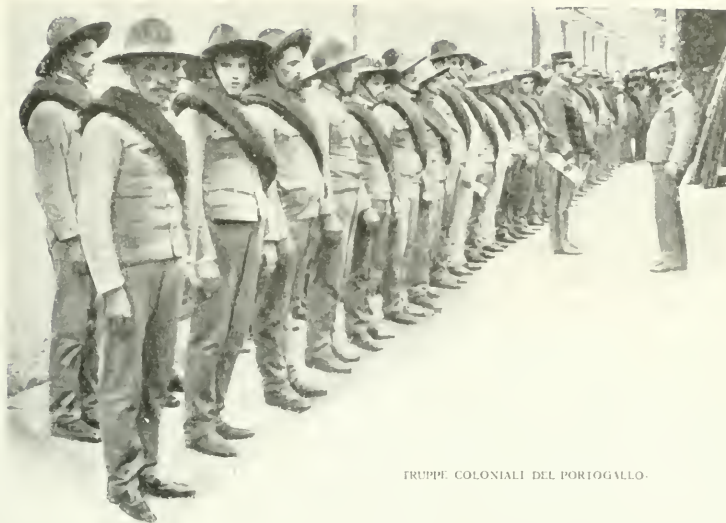
— Secondo ciò che sarà deciso dagli Stati Maggiori degli eserciti alleati; ma la nostra azione potrà avere sviluppo decisivo nelle colonie; dall'Angola portoghese e traverso la Rhodesia. Dal Mozambico i nostri contingenti potranno recare un contributo efficace all'offensiva inglese nell'Africa orientale tedesca. Ora potremo trasportarvi le truppe che i tedeschi ci avevano obbligato ad inviare nell'Angola, e questo lo faremo appunto colla flotta mercantile sequestrata ai tedeschi.

— Può dirmi — chiesi al ministro — di quale forza potrebbe disporre l'esercito portoghese?

— Il nostro esercito di prima linea è di 100.000 uomini, quello di seconda è di 80.000, di 80.000 i territoriali, un complesso cioè di 260.000 uomini che può esser portato a più di 300.000.

— E la marina?

— Disponiamo di una mezza dozzina d'incro-

AVV. MANUEL EMYGDIO GARCIA. AMMINISTRATORE-DIRETTORE DELL'ISTITUTO PORTOGHESE IN ROMA.

TRUPPE COLONIALI DEL PORTOGALLO.

UFFICIALI DELLA GUARDIA REPUBBLICANA DI LISBONA.

ciatori protetti nuovi fiammanti e di un paio di dozzine di cannoniere. Questa forza navale per quanto modesta ha già servito in parte a prendere le misure necessarie per impedire l'offesa dei sottomarini tedeschi minacciata verso Gibilterra. Disponiamo anche noi di sottomarini; tre ne abbiamo in allestimento nei cantieri italiani.

Il ministro si atteneva strettamente alla verità e non si curava di arrotondare le cifre, egli vuol far rilevare, nella sua giusta portata, l'efficienza bellica del suo paese punto trascurabile, specialmente circa alla sua azione contro le colonie tedesche; egli non parla affatto delle forze coloniali sia portoghesi che indigene.

L'ESERCITO PORTOGHESE — FANTERIA.

La mia visita aveva pure lo scopo di conoscere l'antico Istituto Portoghese che in questi ultimi tempi è stato riordinato coll'aggiunta di istituzioni moderne, fra cui quella notevole del pensionato artistico. Il ministro, che ha l'alta direzione dell'Istituto, volle allora procurarmi la conoscenza dell'amministratore dott. Manuel Emygdio Garcia, al quale attribuisce il merito di questa riorganizzazione e dal suo solerte collaboratore potei attingere quella parte di notizie che servono a completare quelle incomplete che possedevo sull'Istituto Portoghese.

La fondazione di un ospizio portoghese in Roma risale nientemeno che al 1367, quando cioè una nobile donna portoghese cominciò coll'alloggiarvi le sue connazionali povere mettendolo sotto la protezione di Nostra Signora di Betlemme. Un secolo dopo il cardinale portoghese Antonio Martins de Chiaves restaurava in Roma l'antica chiesa degli Antoniniani e la dedicava al suo santo connazionale Antonio da Padova, e vicino alla chiesa vi trasferì l'ospizio che più tardi venne ampliato dal cardinale portoghese Giorgio de Costa. In seguito fu arricchita da donazioni e da legati e messa sotto la protezione dei re del Portogallo, protezione che fu sempre esercitata dai loro ambasciatori presso la Santa Sede.

Lo scopo dell'Istituto fu sempre quello di dare alloggio ai pellegrini portoghesi, poi a tutti i portoghesi arrivati a Roma; in seguito venne aggiunto un ospedale. Sulla fine del secolo XVII la chiesa venne ampliata sopra i disegni di Martino Longhi il giovane.

L'Istituto era governato ed amministrato dai proprietarii residenti in Roma, che riuniti sotto la presidenza del loro ambasciatore nominavano ogni anno due governatori per l'amministrazione e per il culto. Ebbe periodi più o meno prosperi e taluni di vero splendore, specialmente in quello che la regina madre Maria Pia vi dedicava la sua speciale protezione.

Nel popolo di Roma vive sempre il ricordo della festa di Sant'Antonio dei Portoghesi, festa che ricorreva in epoca in cui si avvicinava al suo termine il raccolto delle fragole e che veniva solennizzata con una cerimonia conosciuta in Roma col nome di *trionfo delle fravolare*. La pompa che costituiva questo trionfo eminentemente arcadico consisteva in un gran canestro a larghissima falda nel quale era posta una statuetta rappresentante Sant'Antonio di Padova. Attorno alla statuetta, e sopra uno strato di foglie argentate, le fragolaie ponevano un gran numero di panierini ricolmi di fragole; questo canestro o *trionfino,* come lo chiamavano, era portato sulla testa di robusti popolani che si davano di quando in quando lo scambio. La pompa trionfale partiva da Campo dei Fiori e procedeva per le principali vie di Roma in mezzo a un festoso stuolo di fragolaie che cantavano ritornelli accompagnati dal suono delle tamburelle. Il Pinelli illustrò questo trionfo in uno dei suoi quadri di costumi romani.

La colonia portoghese di Roma, da numerosissima che era, alla fine del secolo XVIII era notevolmente diminuita, da quell'epoca le rendite dell'Istituto si assottigliarono notevolmente, ma oggi si avvia a riprendere l'antico splendore sotto l'alta direzione del ministro Leão e per opera appunto del dott. Garcia che ne amministra le rendite. Il Garcia, che parla e scrive correttamente l'italiano, s'è trovato a suo agio nell'ambiente della capitale e vi simpatizza; a forza di lavoro e di economie ben calcolate e di una razionale riorganizzazione dei servizi è riuscito ad aumentare le rendite dell'istituzione di Sant'Antonio dei Portoghesi. Fra le buone innovazioni vi è quella dell'ingrandimento della biblioteca, essa riuscirà di grande utilità a tutti coloro che vogliono mettersi al corrente del movimento letterario e scientifico del Portogallo, e servirà ai giovani pensionati che si recano a Roma per lo studio delle antichità e belle arti, innovazione ispirata alle istituzioni similari d'Europa e di America. Tutte queste riforme di carattere laico furono introdotte, come si comprende, dopo la proclamazione della Repubblica.

PANORAMA DI LISBONA VISTO DAL CASTELLO DI S. GIORGIO

* * *

La Repubblica portoghese fu proclamata a Lisbona il 5 di ottobre del 1910 dopo una breve lotta durata trentadue ore.

Ma la gestazione era stata lunga e l'Europa che

LISBONA — L'ASCENSORE DEL CARMO.
(Fot. Lux).

l'aspettava l'accolse freddamente, ma senza ostilità. L'Inghilterra non volle essere sospettata, la Spagna finse di non interessarsene; soltanto la Germania manifestò il suo dispetto, che però col tempo seppe reprimere.

Per quanto improvvisa apparve, la breve rivoluzione che forzò re Manuel e la sua famiglia a prendere la fuga era stata minuziosamente preparata.

Il partito repubblicano aveva alla sua testa un « direttorio » di cinque membri composto da Teofilo Braga, Basilio Telles, Josè Relvas, Cons. Riberio ed Eusebio Leão, l'attuale ministro plenipotenziario presso S. M. il Re d'Italia a Roma.

Il partito contava fra i suoi adepti le personalità più spiccate della nazione. La monarchia non aveva fatto nulla per tenersi in piedi, ma aveva fatto abbastanza per scontentare i portoghesi, che del resto non furono mai troppo rispettosi per i re. Tuttavia il temperamento pacifico del popolo portoghese avrebbe potuto aggiornare la crisi indefinitamente senza la rivelazione del disagio finanziario dello Stato che s'era enormemente accresciuto, senza le scandalose malversazioni per parte degli uomini che erano al potere, senza la dilapidazione del danaro pubblico cogli sperperi, con le prelevazioni e gli anticipi ingiustificati. Il potere si faceva servire sopra tutto a tutela dei proprii amici, dei proprii interessi o di quelli delle intraprese in cui gli uomini politici erano partecipanti.

Tipico il caso della « Companhia de Credito Predial », istituto di grande importanza che era divenuto demanio dei personaggi politici più in voga del partito monarchico dominante, così che alla sua direzione si alternavano i capi dei due partiti di governo: *regenerador* e *progressista*.

Per una lunga serie d'anni questi due grandi partiti si accordavano per dividersi i profitti del potere, tanto che erano stati soprannominati i *rotativi*.

Degli enormi prestiti che si contraevano appena il 40 per cento era speso, per confessione degli stessi monarchici, a beneficio del paese, ciò che determinava mancanza di tutti quegl' istituti e di tutti quei servizii che sono indispensabili allo sviluppo della vita civile; l'agricoltura, l'industria, il commercio, non ricevevano dallo Stato alcun ausilio. Il deficit del bilancio non impediva al re stesso di attingere alle casse dello Stato per ingrossare la sua lista civile, e naturalmente trovava sempre dei ministri compiacenti che lo favorivano in questo « non laudevol costume ».

Gli abusi, le manomissioni, le appropriazioni erano incredibili; taluni fino comici: v'erano sedici dame iscritte come doganiere *palpatrici* onorarie che percepivano dallo Stato seimila lire l'anno di

PESCIVENDOLE DI LISBONA.

stipendio ciascuna; sui registri dell'arsenale figuravano le spese pel mantenimento di ben quattromila gatti che costavano all'erario la bellezza di duemila lire ciascuno per anno.

Dopo la tragedia del 1 febbraio 1908 che costò la vita a Re Carlo e a suo figlio, dopo il tramonto della dittatura di João Franco, il Portogallo fu ad un pelo di proclamare la repubblica, ma nacque la speranza di riparare le colpe comuni e di puntellare, con leali riforme, il trono vacillante di Manuel II. Ma non furono che speranze, poichè ricominciarono subito le lotte sterili dei gruppi e delle fazioni. La sincera volontà del giovine re non trovò aiuto efficace e la sua docilità alle suggestioni di sua madre la regina Amelia d'Orléans, fautrice di reazione e protettrice dell'elemento clericale, resero la repubblica inevitabile. Gli abusi, le contese, gl'imbrogli legali non poterono essere soppressi, restarono tal quale com'erano sotto la dittatura di Franco, il ministero pareva indifferente, i partiti militari ancora più indifferenti del ministero, così che le elezioni dell'agosto 1910 triplicarono il numero dei deputati repubblicani.

CASTELLO DI CINTRA. (Fot. Lux.)

All'apertura delle *Cortes* i deputati scioperarono. Non v'era occasione più favorevole per un moto rivoluzionario, ma i repubblicani esitavano sempre per lo spettro dell'intervento straniero e anche perchè non erano completamente sicuri della provincia. Bisognava poter contare sopra il concorso simultaneo dell'esercito e della flotta. Varii complotti

parziali erano stati ripetutamente sventati, ma il lavorìo occulto continuava. L'assassinio del deputato Bombarda, direttore del manicomio, commosse tutta Lisbona e precipitò gli avvenimenti. Invano qualche reparto di truppe realiste tentò di resistere, invano il coraggiosissimo duca d'Oporto, zio del Re, volle

ENTRATA ALLA CAPPELLA DEL CASTELLO REALE DA PEÑA A CINTRA. (Fot. Lux).

mettersi alla testa del suo reggimento d'artiglieria, la monarchia dovette soccombere, il giovane re dovette abbandonare in tutta fretta il suo palazzo delle Necessidades che era stato crivellato di granate dai cannoni delle navi rivoltatesi. Manuel riparò a Mafra dove le due regine Amelia e Maria Pia andarono a raggiungerlo. Nell'istesso tempo il duca d'Oporto s'imbarcava sul yacht reale per prendere i tre fuggitivi e raggiungere Gibilterra.

L'insurrezione era scoppiata verso la fine del banchetto offerto da re Manuel al nuovo presidente degli Stati Uniti del Brasile, il maresciallo Hermès de Fonseca, venuto sull'incrociatore *São Paulo*, che aspettava all'ancora nella rada di Lisbona il suo illustre passeggero. Qualche ora appresso il capo della « nazione sorella » fu visto al braccio di Teofilo Braga che aveva assunto la presidenza del governo provvisorio della giovine Repubblica, ciò che fece pensare come qualmente il Presidente brasiliano non fosse stato estraneo a quello che si tramava.

Qualche centinaio di morti coprivano le strade di Lisbona, le case forate e rovinate, gli alberi spezzati dicevano dell'ardore della lotta, finita nel-

LA TORRE DI BELEM.

CHIOSTRO DEL CONVENTO DEI JERONYMOS A BELEM

l'adesione spontanea al nuovo regime di tutto un popolo acclamante. Regime che appariva di naturale evoluzione in uno stato dove il re era sopraffatto dalle subdole correnti parlamentari ed era impotente ad alimentare il sentimento nazionale; in tal modo crollava una vecchia dinastia di quasi tre secoli.

PORTA DEL CONVENTO DEI JERONYMOS A BELEM.

* *

In tutte le agitazioni politiche del Portogallo l'Inghilterra non ha mai mancato di figurarvi; i portoghesi dopo la rivoluzione si affrettarono a proclamare che la fedeltà all'alleanza doveva rimanere immutata.

Quest'alleanza risale alla seconda metà del secolo XVII, da quando cioè il Portogallo si liberò dal dominio spagnuolo che gli era stato imposto da Filippo II. Era quello il periodo in cui l'Inghilterra affermava la sua potenza marittima e sviluppava la sua attività coloniale in America e in India. L'Inghilterra legando a sè il Portogallo, padrone di ricche colonie e incapace di sfruttarle da solo, dava un grave colpo alla Spagna che aveva interesse di fiaccare. L'Inghilterra aveva fornito al Portogallo armi, navi e danaro per combattere la Spagna ed acquistare la sua indipendenza. Il Portogallo con Giovanni IV di Braganza, e per 25 anni, continuò la lotta per mantenersi indipendente dalla cupida vicina; nel 1668 la Spagna fu costretta a riconoscere questa indipendenza. Il Portogallo tentò pure di riavere le perdute colonie ed infatti ricuperò il Brasile e il Capo di Buona Speranza; nelle

CINTRA — INTERNO DEL PALAZZO DA PEÑA.

CINTRA — L'ENTRATA DEL PALAZZO REALE. (Fot. L...).

Indie orientali i suoi possessi furono ristretti a Goa, Damau e pochi altri luoghi.

Le relazioni fra l'Inghilterra e il Portogallo da allora, e a traverso le alterne vicende politiche e militari, rimasero sempre salde; il Portogallo potè acquistare nei mercati inglesi un proficuo sbocco pei suoi prodotti, specialmente pei vini, e nel Governo inglese un appoggio contro le possibili aggressioni della Spagna, mantenendo sempre la più fedele adesione alla politica marittima e coloniale dell'Inghilterra.

* * *

Lisbona è una delle tre o quattro città del mondo dove il cielo e l' acqua collaborano col sole per creare meraviglie di linee e di colore.

Arrivandovi per la grandiosa bocca del Tago e avanzando fra l'immenso estuario, ampio come un mare e rilucente come l'oro, si rasenta la città delle sette colline i cui palazzi, le chiese e le case s'alzano brillando fra innumeri chiazze di smeraldo e fra la bruma opalina tenuamente diffusa sulla ridente distesa dei poggi.

LISBONA — FONTANA NEL QUARTIERE DI ALCANTARA.

A sinistra, verso settentrione, si vede salire la bruna *serra* di Cintra, una delle cui rocce è coronata da una residenza reale: a Peña. In basso appare Cascaes famosa e la sua scogliera della Bocca dell' Inferno dove vanno ad infrangersi le onde marine, fino a Monte-Estorial che è la « Riviera » del Portogallo. Di faccia s'erge inaspettata la torre di Belem, bianca e quadrata, e pare sorga sul

CINTRA — PALAZZO REALE, GIÀ RESIDENZA ESTIVA DELLA REGINA MADRE MARIA PIA.

LISBONA — PIAZZA DEL ROCÌO. Fot. Lux.

mare come un'antica galea pronta a spiegare le vele verso i lontani oceani. Più avanti il convento dei Jeronymos eretto per voto, al punto stesso dove Vasco di Gama vegliò l'ultima notte prima di salpare per le Indie.

Lo strano stile come di rinascenza gotica, che è conosciuto col nome di manuelino, porta l'impronta delle scoperte tropicali pei motivi ornamentali tratti in gran parte dalla fauna e dalla flora dei grandi paesi esotici conquistati.

Sopra al dolce pendìo che sovrasta i *Jeronymos* sale una delle colline, la prima, e fra la violenza di quel verde spuntano i due palazzi delle Necessidades e d'Ajuda. Al piede di queste alture, sempre verdeggianti e popolate di un'infinità di ville e di palazzi, si distendono i lunghi nastri delle strade, dei lungo-Tago, ombreggiati dalla folta selva delle navi. Sopra alle strade e sulla settemplice ondulazione della immensa cortina costiera e sopra uno spazio dove potrebbe sorgere la capitale di un grande impero giace Lisbona.

Dove convergono tutte le grandi linee stradali, dove l'animazione appare più intensa è la famosa Piazza del Commercio o il *Terrero do Paço* fiancheggiata da tre lati da grandiosi edifici pubblici e decorata dalla statua di Don Josè. A settentrione si distende l'elegante *Avenida da Liberdade*; sulla *Rotonda* o piazza *Marquez de Pombal* si svolse l'episodio principale della rivoluzione. Essa occupa il fondo del vallone che taglia in due la città, dopo il Tago e la Piazza del Commercio. Questo vallone va a finire al piede delle alture del *Campo grande,* cioè sotto alla superba corona dei giardini e delle ville. Dal castello di San Giorgio si distende uno dei panorami più grandiosi e imponenti d'Europa, è di lassù che si domina tutta la città e il gran fiume, fino al mare.

LISBONA — LA CHIESA ITALIANA.

Chi non sa della superba Cintra, e più che della

bellezza della natura, chi non sa della patriarcalità di quel popolo laborioso, vivo, intraprendente e della bontà tutta particolare che lo caratterizza! Si assiste a delle scene incredibili di schiettezza e quasi d'ingenuità. Coi carcerati si può conversare dalla finestra, figuratevi!

Ritornavo dal Castello della Peña a Cintra e mi sentii chiamare: — Caballero, fatemi la carità! — Alzo la testa e da una grata di ferro al primo piano vedo sporgere una testa di contadino dal berrettone a calza, pendente. Non tardai a capire che mi trovavo sotto alle finestre di una prigione. Guardo la sentinella interrogandola cogli occhi ed essa mi sorride. Alcune donne portatrici di pesci, che reggono con sorprendente equilibrio i loro grandi carichi sulla *cabeza*, mi invitano a fare la carità ai poveri carcerati, e lancio dei pezzi da venti *reis* che non sono che palanche da due soldi; vengono afferrati lestamente da mani macilente che sporgono nervose dalle inferriate. La sentinella non si cura della nostra conversazione, essa ha troppo da fare colle pescivendole.

* * *

Nella grande contesa europea, fino ad ora, il Portogallo, quantunque legato all'Inghilterra, si era tenuto in disparte. La Germania pretende di aver pazientato di fronte alle numerose sue provocazioni, fino a che il Governo di Lisbona non ordinò il sequestro delle navi tedesche. Ma la verità è che la Germania ha pazientato soltanto nella speranza di una sua vittoria sull'Inghilterra che avrebbe posto alla sua mercè tutte le colonie portoghesi agognate, specialmente quelle che confinano colle sue. Le provocazioni erano invece dalla parte dei tedeschi, basta ricordare le minacce alla colonia d'Angola che erano continue.

SUL TAGO

Ora, fortunatamente, i tedeschi nell'ultima colonia superstite sono minacciati anche dall'accerchiamento che può compiere il Portogallo a sud e dai suoi possedimenti dell'Africa orientale. Colà il Portogallo ha un esercito di otto mila uomini e vi potrà trasportare le truppe che i tedeschi lo avevano obbligato a portare nell'Angola. Per questa bisogna il Portogallo si servirà della flotta mer-

cantile sequestrata ai tedeschi e riparata fin dal principio della guerra nei suoi porti.

Per tutto ciò che ho rapidamente accennato, il Portogallo, pur essendo un paese neutro, si trovava in una condizione speciale; il carattere secolare della sua alleanza coll'Inghilterra lo metteva sotto la sua vera e propria protezione; questa situazione specialissima del piccolo Stato, affatto diversa da quella degli altri neutri, lo aveva messo più volte in procinto di rompere i suoi rapporti colla Germania e mettere senz' altro le sue forze terrestri e marittime a disposizione dell'Inghilterra e per essa della Quadruplice.

Certo che questa cooperazione del Portogallo è stata sopratutto ispirata dalla considerazione delle conseguenze che potrebbe avere pei piccoli popoli d'Europa la vittoria dell'Intesa, e della considerazione che avrebbe invece per essi la vittoria delle potenze centrali, considerazione fors'anco detratta dalla piega che prendono gli avvenimenti non certo propizii agli oppressori dei deboli e ai nemici del principio di nazionalità.

Questa considerazione, che altri piccoli Stati non han saputo fare, sarà precisamente quella che assicurerà al Portogallo il suo futuro sviluppo nazionale e coloniale.

Ed. Ximenes

COSTUME POPOLARE DI CINTRA.

L'ESPOSIZIONE DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA ACQUAFORTISTI E INCISORI A LONDRA.

L fenomeno di questa esposizione è abbastanza singolare: la metropoli dall' immenso cuore, l' incrollabile cardine della ostinata lotta contro gli imperi centrali ha chiuso da parecchio tempo i proprii musei e le proprie gallerie d'arte ai visitatori, per ragioni di opportunità e di economia, a dispetto delle proteste dei giornali e dei critici; ed ecco oggi, apre le sale della « Royal Society of British Artists » a una mostra italiana dell'incisione moderna. La mostra fu inaugurata nello scorso mese alla presenza di rappresentanti del governo inglese e del governo italiano; e mai come in questo momento una piccola cosa assunse il carattere e l'importanza di un avvenimento e un significato ideale veramente superiore. L'avvenimento non è solo d'arte ma anche di umanità, va oltre la propria durata materiale, è testimone di un'alleanza che è più grande di una unione di forze, segna l'inizio o la ripresa di un vero e proprio vincolo di affinità elettiva.

Direi piuttosto una ripresa: chè fra l'Inghilterra e l'Italia furono frequentissimi gli scambi di correnti intellettuali specie nel diciottesimo e nel diciannovesimo secolo. Mi vien fatto incidentalmente di rammentare a tal proposito la lunga permanenza a Londra di Francesco Bartolozzi fiorentino di nascita, e il sorgere attorno a lui di tutta una

GIOVANNI GUERRINI — L'ATTESA (LITOGRAFIA).

scuola d'incidere anglo-italiana che per mezzo secolo immortalò per la gioia degli occhi le più splendide bellezze, le più dolci visioni, i motivi d'arte più raffinati che incoronarono nel settecento il regno di Giorgio III.

L'invito odierno alla Associazione Italiana degli Acquafortisti e Incisori mosse da un artista inglese grandissimo, da uno dei primi incisori moderni, dal poeta, si può dire, dell'acquaforte: Frank Brangwyn, che si fece poi a Londra organizzatore mirabile, diligente, disinteressatissimo della mostra e curò nei minimi particolari affinchè le opere dei confratelli italiani avessero una degna cornice ed una degna presentazione accanto a quelle degli inglesi. Si noti che, fino a pochi anni sono, il gran pubblico di Londra ignorava o mal conosceva l'operosità degli incisori italiani, tanto che io ebbi altra volta a rilevare con meraviglia che la rivista *The Studio* non se ne fosse mai occupata nelle sue pubblicazioni periodiche. È anche vero che la produzione italiana non era all'altezza di perfezione alla quale l'avevano recata gli incisori veneziani del settecento ed i bulinisti del diciannovesimo secolo; e l'arte di incidere rimaneva un poco negletta e scarsamente rimunerativa di lucro e di fama: gli ingegni che la coltivavano rimanevano isolati e separati gli uni dagli altri trattandola come una distrazione delle ore oziose. Non poco servì l'Associazione degli Acquafortisti ad avvicinare questi valori sparsi, ad accrescere i valori più deboli, a far sì che fra tante scuole, fra un disperdersi inutile o poco giovevole di attività giovanili o mature vi fosse modo e campo per una conoscenza, per un perfezionamento ed incoraggiamento nel reciproco confronto. Taluni artisti, buoni pittori di un certo nome, ignoravano completamente la tecnica dell'acquaforte, per un pregiudizio mantenuto dal gusto (anzi dal cattivo gusto)

CESARE FRATINO – ROMA (ACQUAFORTE).

LUIGI CONCONI — AUTORITRATTO (ACQUAFORTE).

VICO VIGANÒ — FAMIGLIOLA DI CAMPAGNA (ACQUAFORTE).

del pubblico tenevano in poco conto quest' arte mirabile che ha tanto fascino di bellezza, di efficacia, di diffusione; questo modo di significare che è il più rapido e il più prossimo alla ispirazione dell' artista.

Si aggiunga (sopratutto per la silografia e la litografia) che l'arte del libro illustrato aveva oscurato con la produzione mercantesca e dozzinale il lustro d'una forma d'arte che da noi aveva generato capolavori. Il richiamo a quest'arte, la sua messa in valore fu opera di Vittorio Pica che additò con gusto e con spirito inteligente quanto si produceva all' estero.

Se lo sciamare degli acquafortisti si deve al richiamo di Vico Viganò, si deve ad Adolfo De Karolis il rinascere vero e proprio della silografia. Ed ecco attorno a questi due nuclei raccogliersi i giovani ed avvicinarsi i maturi; rinnovarsi la litografia, sorgere il monotipo. La prima manifestazione completa fu l'Esposizione tenutasi a Milano lo scorso anno nei locali della Permanente (*) che riuscì un po' la prova della odierna londinese.

FEDERICO GARIBOLDI — STUDIO (PUNTA-SECCA).

A Londra l'imponenza del concorso degli artisti italiani suscitò un coro di meraviglie; si pensi: cinquecento opere di più che settanta artisti. Se qualcuno di essi ha parentele di raccordo col Brangwyn per esempio o col Beardsley o col Whistler e se per alcuni l'indipendenza artistica d'Italia è più di nome che di fatto, altri ve ne sono dalla personalità già delineata, già distinta, con una maniera loro propria e costituenti vere individualità.

L'Inghilterra è il paese classico dei raccoglitori di stampe; l'amore per l'*home*, per l'ornamentazione squisita delle pareti ha affinato tradizionalmente il gusto anche delle classi non ricche.

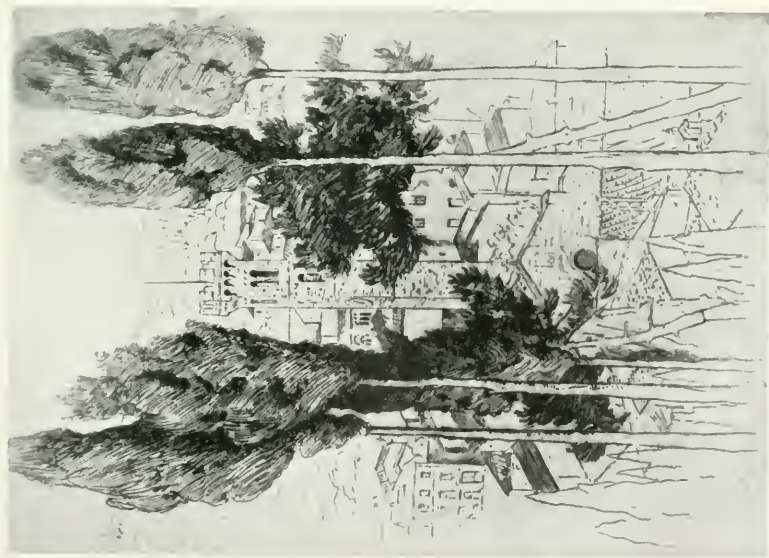
Io vorrei che il gusto si modificasse anche in Italia e che cominciassero ad adoperarsi per questa elevazione gli artisti, non chiudendosi nelle torri d'avorio dei loro studii ma frequentando le esposizioni, diminuendo i prezzi proibitivi delle loro incisioni; e con loro gli scrittori d'arte. Il nostro Ruskin non è ancora nato ad evangelizzare la bellezza, a diffonderne la religione.

Io mi son sempre illuso per un senso incosciente di ottimismo filosofico che nessuna bellezza scompaia dal mondo senza che un'altra risorga per una compensazione di vita che costituisce l'armonia universale. E questa esposizione di arte che si è aperta in Londra mentre sulle frontiere di Europa arde la guerra più spaventosa della storia, se mi ha un po' l'aria di una ragnatela tesa fra due tronchi di albero nella sosta di una bufera, mi sembra anche un motivo per non disperare, per credere che il bello è immortale.

* * *

Pur non potendosi dire, come accennammo sopra, che le cinquecento opere esposte a Londra possano dar l'idea di un'arte italiana dell'incidere completamente staccata dalle consorelle di altre nazioni, sulla massa si staccano gruppi di opere sufficienti per delineare la figura dei singoli artisti arrivati e per indicare in abbozzo la maniera che assumeranno i più nuovi.

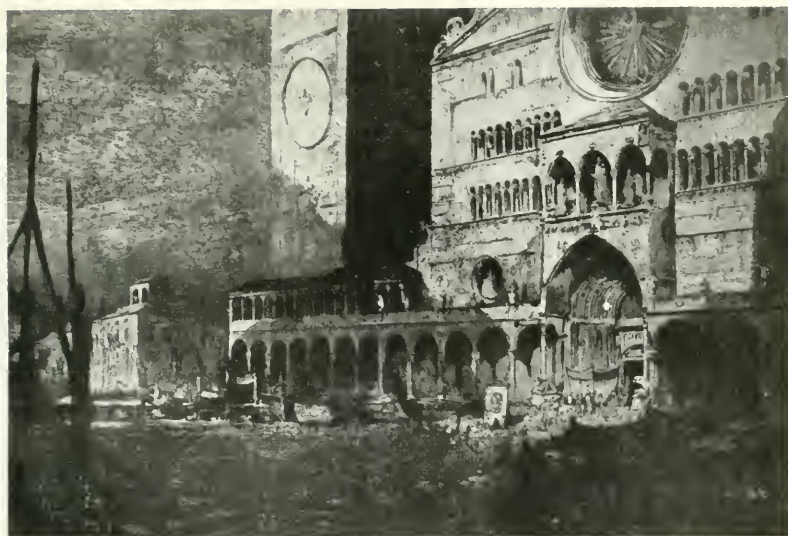
Carlo Agazzi ha diciotto opere e fra queste talune impressioni milanesi dolcissime di penombre nebbiose, piene di verità, finissime di tecnica, così, *Piano lombardo*, *Piazza Fontana*, *Piazza del Duomo*; il Brugnoli invece è il cantore di Venezia, una Venezia tutta sua che nulla ha in comune con quella di Whistler, di Cameron, di tanti altri e che, se mai, si riattacca alla bella tradizionale maniera del Tiepolo e del Canaletto; *Il Campo S. Maria Formosa* rammenta il *Prà della valle* del Canaletto; ma *Il Ponte votivo di Sant'Antonio* con il corteo di donnicciuole che varca il canale e si specchia nelle acque morte è un capolavoro di abilità e di gusto. Con altra tecnica ma con simile attrattiva si presentano le venticinque opere di Carlo Casa-

(*) V. *Emporium*, Marzo 1915, p. 181

EMILIO MAZZONI ZARINI — IL CAMPANILE DI FIESOLE (PUNTA-SECCA).

PIETRO DE FRANCISCO — ESPRESSIONI DI MOVIMENTO (ACQUAFORTE).

nova che si riallaccia di più alla scuola lombarda del secolo diciannovesimo ed espone talune visioni delle nostre campagne e dei nostri monumenti piene di sapore. Cavaleri rimane il pittoresco interprete delle pinete e delle vele carraresi che ammirammo esposte, l'*Autoritratto*, la *Terza Roma*, il *Carlo Porta*. che rappresentano con le acqueforti di Mosè Bianchi il più bel saggio acquafortistico lombardo del periodo che chiameremmo di preparazione. Con lui questo periodo è rappresentato dal Grubicy con

GIOVANNI GREPPI — PIAZZA DELLE ERBE A VERONA (ACQUAFORTE).

lo scorso anno, di inedito egli invia *Pace friulana*. Il Conconi era conosciuto a Londra prima dell'esposizione attuale, le onorificenze toccategli all' Esposizione Colombiana di Filadelfia e alla Esposizione mondiale di Parigi appunto per le acqueforti, avevano già richiamato l'attenzione dei conoscitori, la sua fecondità aveva già stupito; si riammirano perciò con vivo piacere, fra le molte lastre vaporose impressioni fiamminghe, oggi tanto più dolenti e piene di nostalgia. Del Sartorio, che da assai tempo stava preparando a Roma, sorretto dalla infaticabile giovinezza che lo distingue, tutta una serie di silografie e di rami, si poterono inviare solo due vecchi esemplari: *Lotta regale* e *Mostri immani*, già noti ma che bastano ad affermare in lui sempre lo stesso aristocratico diseguatore d'ispirazione let-

VINCENZO STANGA — CATTEDRALE DI CREMONA (ACQUAFORTE)

CARLO CRESSINI — GIARDINO SETTECENTESCO (ACQUAFORTE).

teraria. Vincenzo Stanga nulla ha di nuovo ma le sue opere mostrano l'abilità della sua mano che passa dal settecentismo sfumato di *Notte nel Parco*, al verismo di *Inverno milanese*, alla precisione tecnica di *Cattedrale di Cremona*. Il Vegetti, già noto in Inghilterra per averne scritto lo *Studio* sin dal 1902, ha capito l'acquaforte come pochissimi altri; non le chiede più di quanto essa possa dare: il *Teatro di Marcello*, l'*Interno del Duomo*, *La fontana*, *Sheweningen*, restano tipici esempi del suo modo di incidere.

Che dire di Vico Viganò? Egli è il più popolare acquafortista d'Italia, popolare nel senso ottimo della parola: alla sua meritata fama fra gli artisti contribuisce in gran parte l'attiva e intelligente attività da lui dimostrata per l'Associazione degli Acquafortisti, alla sua notorietà nel pubblico la squisita e riuscita interpretazione delle poesie pascoliane. La ventina d'opere esposte a Londra è un sintetico saggio della sua squisita maestria.

L'acquaforte che chiamerei architettonica è rappresentata dal Fratino con larghe visioni di Roma barocca, notevolissime di maestria e di equilibrio, e sopratutto da Giovanni Greppi. Infaticabile lavoratore, egli ha raccolto durante i suoi viaggi i motivi più pittoreschi del gotico (*La cattedrale di Anversa*, *Il portale di Reims*, *La cattedrale di Segovia*, *Notre Dame*), del plateresco (*La Miquelete*, *Valencia*), del moresco, dello spagnolo, dell'arabo e li ha fermati nell'aria vivi di luce e d'ombra con un gusto tra brangwyniano e piranesiano, animandoli molto abilmente con le macchiette o con tumultuosi movimenti della folla. Tipica fra tutte la *Processione a Siviglia*. Le sue ventun opere di Londra formano un complesso che si impone.

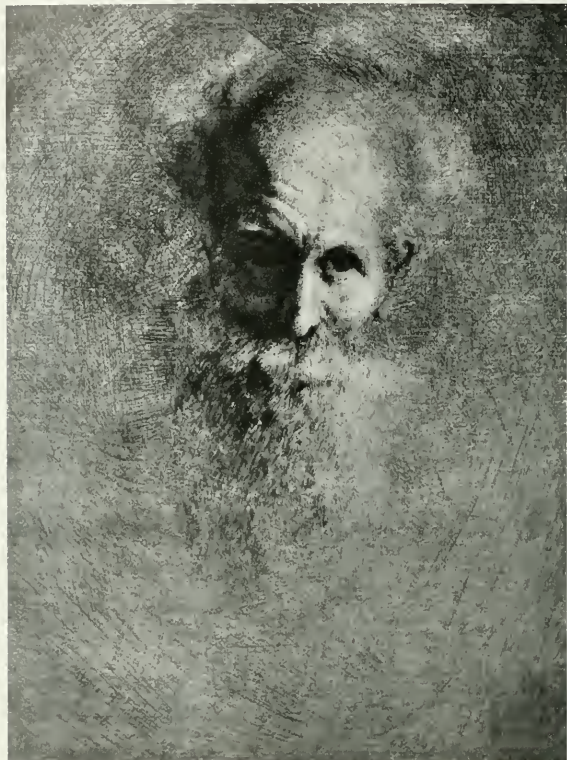
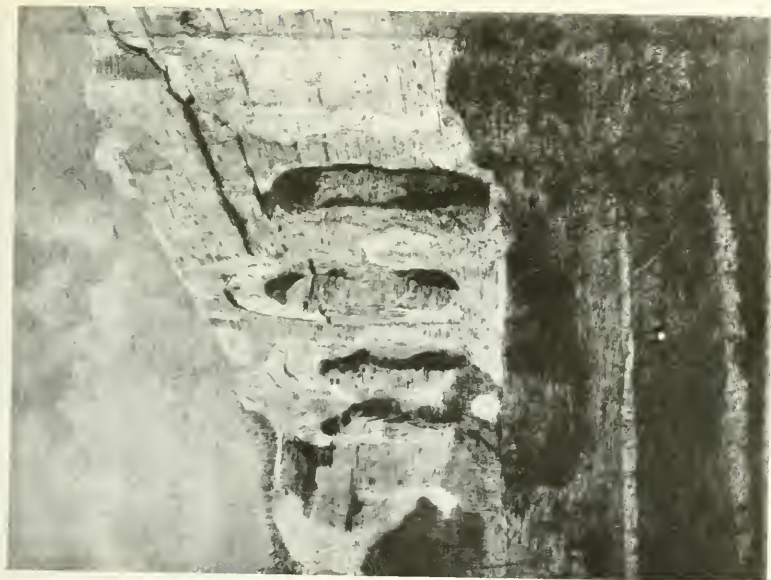
FRANCESCO CHIAPPELLI — PISTOIA (ACQUAFORTE).

Da segnalarsi poi, la schiera promettentissima dei giovani, o di quelli nuovi nati alle scaltrezze di quest'arte, che cercano ancora una strada e danno molta speranza di esser bene avviati: l'Arata paesaggista delicatissimo, il Baldassini e il Borsa

EMANUELE BRUGNOLI — IL PONTE VOTIVO DI S. ANTONIO A VENEZIA (ACQUAFORTE).

VITTORIO GUACCIMANNI — TROMBETTA D'ARTIGLIERIA (ACQUATINTA).

evocatori di *milaneserie* sonnolenti, il Calza, il Chiappelli, il Cosomati, il Bompard sceneggiatore di eleganze e di fatuità mondane, il De-Francisco vivificatore di miserie erranti (*Accampamento di zingari, Bivacco di zingari*), la Ferrari ritrattista a punta-secca dalla mano ferma, d'osservazione pronta, originale, arguta; il Galizzi sarcastico e pungente grottescatore con reminiscenze del Goya (*Serenata diabolica, Giuria artistica*), il Costetti con le sue *Furie*, con *La bagascia frustata* piena di spirito e di sarcasmo; la Venturi stilizzatrice paziente e giapponesizzante dei fiori.

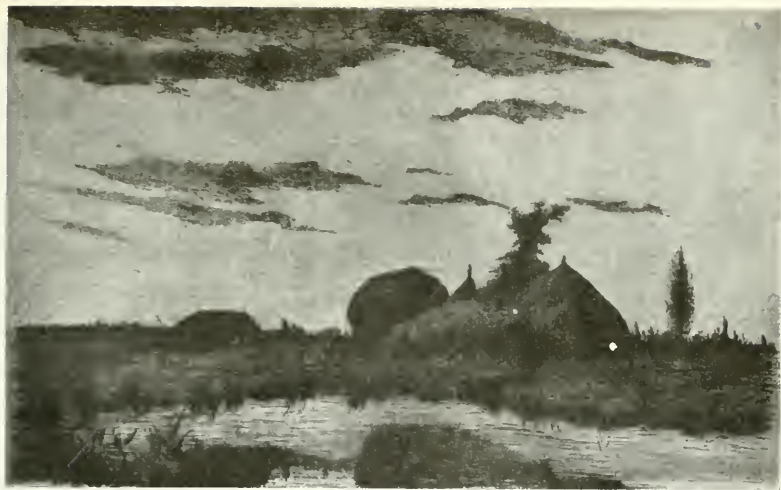
La litografia ha pochi rappresentanti alla mostra italiana ma degnissimi. Maestro, Giuseppe Graziosi con talune *pietre* (*Fontana del Biancone, Dettaglio di Fontana*) già ammirate lo scorso anno e con una serie di impressioni rustiche odorose di fieno reciso, di campagna, di lavanda che fanno di lui un grande artista della matita e un singolare poeta georgico. Animali da cortile, povere donne intente ai lavori della madia, della fontana, del mulino, dolci angoli di casolari rustici, solitudini di radure e di stoppie rivivono nella sua arte sobria schiettamente ispirata e tanto più ammire-

NINA FERRARI — L'OTTUAGENARIO (PUNTA-SECCA).

GIORGIO BELLONI — RUDERI (ACQUAFORTE).

UMBERTO PRENCIPE — PROCESSIONE DELLE RELIQUIE A ORVIETO (ACQUAFORTE)

vole nel pericoloso dilagare rettorico di molti artisti che vestono la banalità con grottesche ricerche del nuovo. Litografo più prezioso ma di molta eleganza (che a Londra sembrerà troppo beardsleyana) il Guerrini con dieci opere, fra le quali squisite: *L'attesa, Confidenze, Il canto dell'usignuolo, Chiaro di luna, La fonte*; litografo a colori, personale di tecnica e di gamma coloristica l'Ugonia con belle impressioni di paese: *Ginestre, Il Castello, Scalinata.*

LUIGI CAVALERI — RETI AL VENTO (ACQUAFORTE).

La silografia si raccoglie invece tutta o quasi, attorno a una bellissima tempra di artista. Diremo un'altra volta « Di Adolfo de Karolis e della rinascita della silografia in Italia »: ora ci basti osservare che le sue venticinque opere esposte a Londra formano la nota più nuova, più ammirata e più discussa dai compatrioti di Nicholson e da quelli che giustamente si vantano d'essere fra i migliori illustratori del mondo. L'arte di illustrare del De Karolis, era già nota attraverso le edizioni delle opere dannunziane ma meno si conoscevano le sue opere isolate. Se da un lato egli appare col *Varo*, col *Timone*, con *La lampada*, coll'*Argano*, col *Lido adriatico* un minor fratello di D'Annunzio e di Michetti cui lo apparenta vicinanza di spirito e di patria; ed egli sa descrivere la bella chiarità della riva pescarese, delle pinete abruzzesi, la solitudine disperante della campagna romana, dall'altro egli è pure nobilissimo classico di stile e di largo segno con le silografie *L'urlo di Achille, Il Titano, La notte*, dalle quali traspare il grandioso affrescatore inteso da anni ad istoriare le pareti del Palazzo del Podestà in Bologna.

Spuntarono dal ceppo robusto e rigoglioso della sua scuola numerosi virgulti: Barbieri che espone alcuni bei ritratti a due legni, Dante De Karolis, Ettore Di Giorgio, Dodero di tono eroico, Moroni con elegantissimi *ex-libris*; Disertori con illustrazioni stilizzate efficacissime del Decamerone, con altre impressioni che lo rivelano disegnatore im-

VITTORE GRUBICY — TRAMONTO IN FIANDRA (ACQUAFORTE).

UGO MARTELLI — TEMPORALE LONTANO (ACQUAFORTE).

peccabile: *La fontana piena di terra*, *La nicchia*, *Il cactus*; Francesco Nonni con silografie a colori vivaci di un regionalismo primitivo figuranti scene campestri: *Il giogo*, *Un volo*, *Al mercato*.

gelli, Milano e Roma del Belloni, *La Certosa* e *Pistoia* del Chiappelli, le magnifiche elegie settecentesche del Cressini con l'*Ingresso della Villa Giovio* e *La Balaustra di Casa Visconti*, Roma

LUIGI BOMPARD — ALLE CORSE (PUNTA-SECCA).

* * *

Dopo tanto tempo che vedevamo l' Italia interpretata da artisti stranieri (Vittorio Pica ne fa uno studio completo nell'ultimo fascicolo di *Attraverso gli albi e le cartelle*) abbiamo a Londra anche l'Italia vista dagli italiani, e vorremmo che in avvenire altri partecipassero a tale nazionalismo intelligente. Notiamo con piacere le *Vecchie case di Modena* dell'Artioli, i giardini fiorentini della Battidell'Arata, le visioni umbre del Disertori robuste e assolate come la sua terra, Verona del Faggiuoli, San Remo del Grosso, Ravenna del Guaccimanni, la maremma del Guarnieri, Venezia del Mauroner, Pisa, Fiesole, Firenze illustrate dal Mazzoni Zarini, le ville romane e italiane suggestivamente profilate dal Motta, Orvieto incupita dall'interpretazione del Prencipe, Siena del Pasqui e ancora Venezia del Rossini e della Zanetti.

ENRICO VEGETTI — PADULE (ACQUAFORTE).

ARISTIDE SARTORIO — LOTTA REGALE (ACQUAFORTE).

* * *

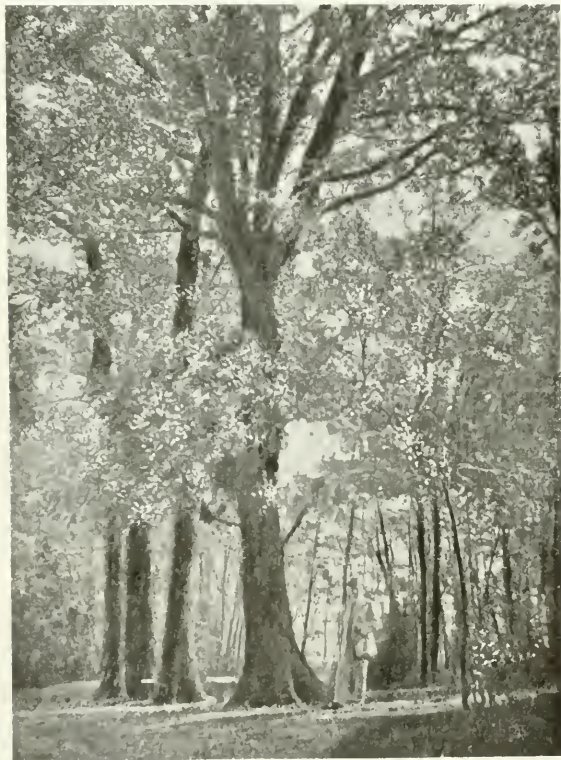
Nè mancano visioni di Bruges del Cavaleri, del Martelli, del Ferenzona, di Anversa e della Fiandra del Grubicy; pochissimi si son perduti nel simbolismo occasionale; citiamo la cattedrale di Reims vigilata dagli angeli, di Domingo Motta. La guerra attuale ha ispirato pochissimi artisti italiani, essa è ancora troppo vicina forse, perchè si possano tradurre e concretare i suoi elementi dispersi in elementi d'arte: è necessario che qualche anno passi prima ch' essa possa divenir oggetto di ispirazione artistica. Mi piace segnalare Anselmo Bucci, che, accanto alle punte-secche *boulevardières*, alle reminiscenze della Francia gotica e settecentesca, ha mandato taluni aspetti della guerra da lui visti e fermati sui campi della Marna: pregevoli fra tutte le sue incisioni *Lo shrapnell*, *Le tre piante*, *Il cannone*. I disegni di guerra che ammirammo ad una sua ultima esposizione personale lasciano sperare ed augurare che dalla sua mano sia per nascere col tempo tutta una rapsodia di trincea.

L'acquaforte ha una terribile tradizione di evocazioni macabre e guerresche: dall' Holbein al Callot, al Della Bella, al Goya è un seguirsi di visioni sanguinose rese con brividi di vita dall'arte che nasce impetuosa dal metallo e dall'acido per incidere immortalmente i gesti dell'odio umano. Non vedremo noi le carneficine belghe, gli assalti di Verdun, gli sfaceli di Arras e di Ypres, le stragi dei laghi Masuri eternati dal bulino corosivo della nuova generazione? Il poeta grafico dell'epopea napoleonica fu sopratutto un litografo: Raffet. Chi manderà ai posteri il riso rosso della invasione germanica?

RAFFAELE CALZINI.

CARLO AGAZZI — PIAZZA DEL DUOMO (ACQUAFORTE).

VARIETÀ: I MITI, LE RELIGIONI E LE PIANTE.

OLTI animali e molte piante, e tra queste in special modo gli alberi di grande mole, furono oggetto di superstizioso terrore e di adorazione religiosa presso tutte le antiche società umane. Numerosi sono i documenti che ce lo attestano e manifesti anche oggidì i segni di sopravvivenza di questi culti. Fra gli Indiani dell'America del Nord ogni *clan* riconosce una specie di protettore, di antenato, di simbolo, in un animale, in un vegetale, o più raramente in un minerale o in un corpo celeste, che prende il nome di *totem* (più esattamente *otam* insegna). Nelle epoche più remote del *totemismo* puro è assai probabile che il *totem* protettore di ciascun *clan* non potesse essere nè vilipeso, nè ucciso, nè mangiato: il *totem*, per il solo fatto d'essere benefico era considerato *tabou*, cioè inviolabile. Con questa

... IL DIO ROVERE.

parola si indica in Polinesia ciò che viene difeso dall'uso comune: così un albero che non si può toccare o abbattere è *tabou* e *tabou* è anche lo scrupolo che arresta l'uomo tentato di toccarlo o di profanarlo. L' interdizione del *tabou* non deriva mai da una nozione di nocumento diretto

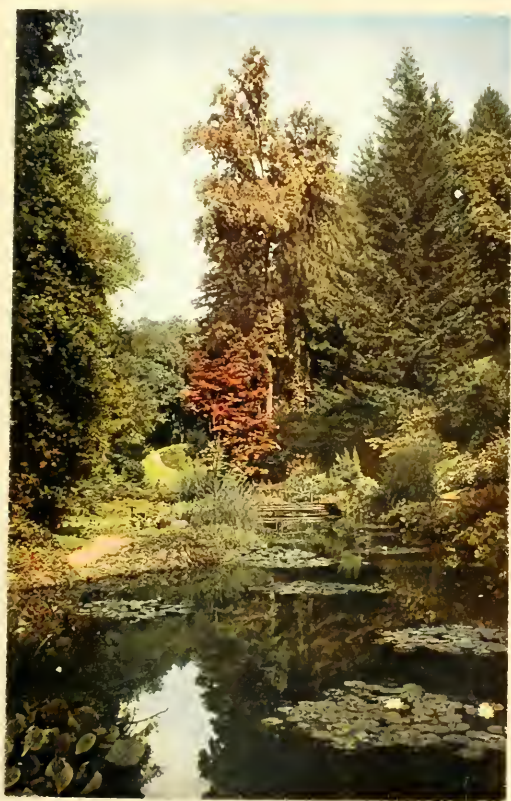
a questo proposito la leggenda della Cosmogonia o Genesi degli Ebrei sull' albero del bene e del male: il *tabou* del Paradiso terrestre, che l'uomo non poteva toccare senza cadere sotto l'impero del principio del male.

Secondo alcuni studiosi a questa credenza su-

LE GIGANTESCHE PIANTE DEI BOSCHI, ANCH'ESSE TERRIBILI SE AGGIUNGONO LA VOCE DELLA LORO COLLERA ALLE INNUMEREVOLI VOCI DELLA NATURA IN TEMPESTA.

prodotto dalla pianta o dall'animale, dalla paura di avvelenamento, di punture, di ferite; anzi, ai *tabou* appartengono nella maggior parte dei casi, per ciò che riguarda i vegetali, piante utili e oggidì largamente coltivate per l'alimentazione.

Caratteristiche della punizione prevista per chi violi un *tabou* sono la gravità e talvolta l'indeterminatezza della pena, che può essere la cecità, la morte, una calamità soprannaturale. Basta ricordare

perstiziosa corrisposero come lontana conseguenza l'addomesticamento degli animali e la cultura delle piante, cioè la vita agricola dell' uomo. E' assai probabile infatti che ogni *clan*, eletto il proprio *tabou*, ne abbia tenuto nei pressi dell' accampamento, quale protettore inviolabile, uno o più individui, forse una coppia se il *tabou* era un animale, un manipolo di piante se si trattava di una pianta erbacea. Sotto la salvaguardia del *clan* il *tabou*,

FRA LE PIANTE.

TRICROMIA DAL VERO
IST. IT. D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

animale o vegetale, si sarà riprodotto e moltiplicato, cioè sarà diventato domestico, ma solo in caso di conflitto fra due *clan* avversi esso potrà essere stato mangiato o distrutto dal nemico vincitore. Tuttavia i riti che sopravvivono in alcune religioni fanno pensare fondatamente che un dato *clan* abbia potuto consumare il sagrificio, non solo del *tabou* dell'avversario, ma eccezionalmente anche del proprio. Il rito eucaristico della religione cattolica, copia fedele di quello del culto mitriaco o del toro di Mitra, praticato in Persia 2000 anni a. C., in banchetti di trionfo celebranti il predominio sull'avversario, poi via via nei pasti comuni della tribù.

E' di tutte le religioni animistiche — siano esse dei selvaggi primitivi o degli Egiziani più evoluti — la deificazione di tutti gli oggetti naturali, dai corpi celesti, ora radiosi di eterna luce rinnovellata, ora imbronciati tra il velo delle nubi, ora foschi fra la terribile collera degli elementi, ai fiumi copiosi d'acque e di limo fecondatore; dagli animali asserviti o liberi, alle umili piante

IN QUELLO STRANO LABIRINTO HANNO FORSE DIMORA I GENII DEL LUOGO...

dimostra che l'atto di cibarsi della carne e del sangue del proprio dio può costituire pei fedeli un atto così santo e così salutare. perchè propiziatore di fortuna e apportatore di forza e di salute, da diventare quasi abitudinario.

Dal costume eucaristico alla coltivazione e all'allevamento del vegetale o dell'animale considerato come *tabou*, e quindi a poco per volta diventato domestico, breve è il passo: le migrazioni, la sopraffazione di alcune tribù da parte di altre, l'evolversi stesso dell'idea religiosa, hanno fatto sì che ai due concetti di santità del *tabou* e di beneficio salutare si sia sostituito quello solo dell'utilità di esso e che sotto quest'aspetto il sagrifizio sia stato consumato, non più nei banchetti religiosi, come praticavano i suoi adoratori, ma dapprima o a quelle gigantesche dei boschi, anch'esse terribili se aggiungono la voce della loro collera alle innumerevoli voci della natura in tempesta. Nel suo ingenuo terrore l'animismo presta un'anima, una volontà, un carattere alle stelle, alle montagne, ai fiumi, alle rocce, agli alberi. Un albero frondoso è dimora o trono di spiriti invisibili e temuti, le cui forme, indeterminate da prima, diventano poi umane o simili a quelle dell'uomo. Il *fico delle pagode* o *Ficus religiosa* è nella religione buddistica talmente personificato con Budda che ogni offesa fatta all'albero è fatta al dio, credenza questa di molto anteriore al buddismo e comune ai brahmanisti dell'India.

Le religioni più evolute dedicano invece l'albero stesso allo spirito dio che risiede negli spazi celesti:

così la quercia personificò lo stesso Zeus prima di essere l'albero di Zeus, l'albero che col fremito delle sue foglie faceva conoscere all'oracolo la volontà del dio.

Intorno ai giganteschi alberi delle foreste del vecchio e del nuovo mondo e a quei maestosi esemplari solitari, veri colossi del regno vegetale, che crescono e s' adergono, soffocando sotto le loro radici possenti e sotto l' intreccio dei loro rami ogni altra vegetazione, si formò in tutte le religioni primitive un'aureola di mistero religioso, di superstizioso terrore che fece di essi il centro di un culto dedicato all'una o all'altra temuta divinità. Anzi, presso certe tribù dell'Africa meridionale gli antenati degli uomini furono alberi o animali e alcune popolazioni indigene dell'America credono che gli uomini siano nati da alberi e siano stati elevati a una migliore condizione da eroi o da semidei che hanno avuto il compito di trasformarli. E', sotto altra forma, l'origine dell'Uomo dalla Terra-Madre, che in certe religioni è anche più diretta.

Il culto degli alberi è diffuso in tutte le religioni. Darwin osservò nel suo viaggio nell'America del Sud, presso i Gauchos, l'albero sacro Waltitchou che i passanti inaffiavano devotamente con *maté* e al quale offrivano sigari, pane e carne, che attaccavano ai suoi rami. Borneo, Sumatra, Malacca, le Filippine, la Persia, l'Egitto, hanno culti analoghi.

Gli Arabi davano per sede ai loro spiriti (*djinn*) alcuni alberi, alcune pietre, certe immagini grossolanamente tagliate. Presso i Persiani la pianta sacra raccolta sull'Elbruz fornisce la bevanda divina, il liquido del sagrifizio per eccellenza.

Nella mitologia greca sono numerose le leggende di dei e di eroi che si trasformarono in piante: Dafne perseguitata da Apollo si trasforma in alloro e questa pianta è intimamente legata al culto del dio: le sue foglie eccitano il delirio profetico.

Gli alberi delle foreste di quercia nella Gallia (la cupa e misteriosa foresta Nera e quella delle Argonne, oggi irrorata di tanto sangue) erano protetti dal culto religioso: all'ombra di quei tronchi annosi e sotto la tutela degli « spiriti » venerati si tenevano le riunioni civili e religiose, si celebravano i sacrifizi. Quali templi naturali essi erano rispettati e difesi quanto quelli elevati dalla mano dell'uomo ed anche nell'India contemporanea il loro culto è tanto vivo da indurre in sollevazione i mercanti di una città poichè era stato stabilito dal governo inglese di decorare una via con filari di al-

« SEQUOIA GIGANTEA » E « CEDRUS DEODARA ».
INTORNO A QUESTI MAESTOSI ESEMPLARI DEL REGNO VEGETALE SI FORMÒ UN'AUREOLA DI MISTERO RELIGIOSO...

beri sacri: all'ombra di quelle piante — opposero essi — ogni commercio è vietato. Mercanti di più pura fede di quelli che, secondo la leggenda biblica, Gesù cacciò ignominiosamente dal tempio e di tanti che oggidì tanto più mercano quanto meno paventano!

« All'ombra degli alberi sacri nessuno può mentire senza commettere sacrilegio », assicurano gli Indiani. Inoltre: « chi si immerge in essi rinasce », e il vivere per qualche tempo entro una di quelle grandi spaccature che si formano negli alberi annosi purifica il peccatore e fa sì che esso « nasca una seconda volta », dopo aver abitato la sacra dimora.

Nei Pirenei vennero trovate dediche in latino al dio Rovere, al dio Faggio, ai « Sei-alberi », a un dio del « Bosco sacro » che venne identificato col Marte romano.

Nella *Germania* di Tacito è una descrizione delle cerimonie del culto di Marte, che avvenivano in un « bosco venerabile » nel quale risiedeva la di-

SIMBOLO MESSICANO. ADORAZIONE DELL'ALBERO SACRO.

IDOLI OSTIACCHI TOLTI A UN BOSCO SACRO.
(Da Sommier).

vinità sovrana. Chiunque v'entrava doveva fare atto di sottomissione al dio; se per avventura un individuo cadeva a terra non era permesso che si levasse o venisse rialzato, ma doveva uscire rotolandosi sul suolo. E nella stessa *Germania* di Tacito è citata « un'isola dell'Oceano ov'è un bosco sacro, e in esso è un carro coperto, destinato alla dea ». Luciano, descrivendo il passaggio delle legioni romane attraverso una foresta della Germania, ci fa assistere al terrore dei legionari, tremanti d'incontrare in quel cupo labirinto i genii del luogo, che i druidi credevano essere sempre presenti nella foresta sacra. « La foresta è sempre in ascolto ed ha il segreto di tutti i misteri », dice un proverbio popolare tedesco, e i selvaggi Niams-Niams del centro dell'Africa odono i dialoghi degli esseri invisibili nel mormorio delle foglie.

Ancor oggi i Finni del Volga e gli Ostiacchi abitatori della Russia orientale non cacciano nè pescano in vicinanza del bosco sacro e neppure si permettono di attingere l'acqua da bere nei ruscelli che lo attraversano. Essi temono tanto di vedere profanati i loro idoli vegetali che è assai difficile per un forestiere entrare nelle loro buone grazie: il Sommier, che riuscì, usando di mille sotterfugi, a penetrare in uno di questi sacrari vietati e fece ampia messe di osservazioni, racconta che, addossati agli alberi più alti, egli vide le immagini degli idoli ostiacchi, che erano state portate come voti nel luogo del culto: erano una ventina di grossi pezzi di legno squadrati terminati in punta all'estremità superiore e recanti scolpiti nel modo più rozzo una bocca, un naso e due occhi. Appesi ai rami di un vecchio cedro e di altri alberi vicini erano pezzetti di panno, nastri rossi, frammenti ed anelli di rame, scapole di renna forate, e crani e pelli intere dello stesso animale, residui questi ultimi dei sagrifizi fatti in onore degli dei. Infine, in un misterioso fagottino di cenci era una piccola moneta russa di bronzo: un tesoro forse per il povero indigeno ostiacco che l'aveva piamente offerta al suo dio!

* * *

L'albero della vita. — Nelle religioni più diverse si riscontra una credenza primordiale comune che si ricollega al culto di un albero. Un mito molto

SIMBOLO INDIANO. DALL'UOVO D'ORO, RISPLENDENTE COME IL SOLE, NACQUE L'ALBERO DELLA VITA.

diffuso fra le popolazioni primitive è quello narrante di un vegetale, origine prima di tutte le cose e sorto dagli abissi dell'oceano, che ebbe la meravigliosa proprietà di generare gli esseri viventi. Questo mito è nato forse dall'osservazione che gli Anatifi, strani crostacei cirripedi che si fissano sui relitti vaganti alla superficie degli Oceani, rassomigliano vagamente a degli uccelli: in fondo al mare doveva dunque trovarsi l'albero padre degli esseri alati.

La specie vegetale che assurge a tanta importanza è varia a seconda dei varii popoli; è infatti naturale che ciascuno di essi abbia ornato degli attributi della divinità la specie che più colpiva il suo spirito di osservazione, sia per l'anomalia dell'aspetto, sia per l'utilità che essa aveva. Sono nati probabilmente così i culti del Ficus e del Loto nell'India, del Sicomoro in Egitto, della Quercia e della Vallisneria in Grecia, del Cipresso in Persia.

Nei miti indiani, il mito della pianta sacra è legato a quello dell'Oceano: questo, nei primordi dei tempi, copriva il mondo intero e costituiva il mondo stesso: su di esso nuotava un Loto d'oro dal quale uscì Brahma. Dai petali e dalle altre parti del fiore, che a sera si richiudeva in sè stesso per risbocciare al mattino in tutta la sua bellezza sotto i raggi del sole, il dio creò le diverse parti dell'universo. « È questo l'albero — dice il Rig-Veda – nel quale sono stati tagliati il cielo e la terra ».

OGGIDÌ ANCORA I BUDDISTI COSTRUISCONO I LORO TEMPLI ALL'OMBRA DEL « FICUS RELIGIOSA »....

I Caldei ebbero una concezione anche più strana dell'Universo, che era per essi un albero avente il cielo per apice e la terra per tronco. Il suo fogliame serviva da guanciale ad una dea: « la dea dell'albero della vita » probabilmente analoga alla Venere dei Greci, che essi raffiguravano adagiata variante dinamica: il cielo era dapprima saldato alla terra e la separazione avvenne per opera di un albero divino, il padre delle foreste, che si interpose fra essi.

Leggende simili si trovano tuttora presso i popoli più lontani gli uni dagli altri, poichè esse

IL SACRO LOTO (« NELUMBO NUCIFERA »).

accanto all'albero sacro e con un fanciullo sulle ginocchia. Quest'albero produce per frutti dei soli, come si vede in certe monete dell'India. Lungo i suoi rami — dicono i Mocabi del Paraguay — salgono i morti per raggiungere il cielo, e i Khasias dell'Indostan considerano le stelle come uomini che hanno scalato il cielo arrampicandosi ad un albero.

Presso i Neo-Zelandesi lo stesso mito ha una hanno persistito per secoli e resistito alle influenze di nuove concezioni religiose profondamente diverse. Reinhold Koeheler ha avuto cura di cercare nelle lingue più varie (latina, bretone, provenzale, inglese, gallica, serba, bulgara) la dizione della nota formula sintetica sul sostegno del mondo sorta da queste leggende, formula che in un latino assai primitivo suona così: « Qui sustinet coelum? Terra. Qui sustinet terram? Aqua. Qui sustinet

aquam? Petra. Qui sustinet petram? Quator animalia. Quare sunt illa quator animalia? Ignis. Qui sustinet ignem? Abyssus. Qui sustinet abyssum? Arbor ». Così come la latina, tutte le altre formule finiscono col dare per sostegno al mondo un albero, piantato al principio dei tempi, e che è spesso una quercia. In Germania e in Scandinavia quest'albero è il frassino Yggdrasil, il più bello e il più grande fra gli alberi, poichè le sue radici si estendono su tutto l' Universo e vanno sino al cielo; una di esse giunge fino alla sorgente Nilfheim le cui acque ghiacciate partoriscono il gigante Ymir il cui cadavere forma il mondo. All'apice di quest'albero sta un' aquila onnisciente e che ha fra i suoi occhi uno sparviere. Strana e complicata concezione cosmogonica!

Secondo una leggenda australiana l'uomo sarebbe stato fatto con la gomma di un'acacia e sarebbe

IL SACRO VISCHIO ADORATO DAI DRUIDI.

nato dal nodo di un albero. Presso molti popoli l'uomo è il frutto di certi alberi ed egli stesso germogliò dal terreno come una pianta; altri riconoscono come antenato della loro razza una donna caduta dal cielo con un albero divino.

Qual'è il luogo misterioso ov'è piantato l'albero sacro adorato da quasi tutti i popoli? Alcuni lo dicono il fondo dell'Oceano, altri un monte inaccessibile; per alcune razze invece la tradizione si trasforma e invece di un solo albero abbiamo un giardino meraviglioso « ov'è una pianta i cui frutti hanno la virtù di dare l'immortalità ».

E' interessante conoscere la leggenda indiana sul Chorca, il luogo di delizie, per il parallelo che viene spontaneo alla mente con la tradizione biblica del Paradiso terrestre e della Redenzione. Dicono i libri indiani che « gli dei inferi, al fine di non perdere il dono prezioso dell' immortalità, mangiavano di tempo in tempo alcuni frutti dell'albero, ma un famoso serpente chiamato Tcheia, che ne era il guardiano, accortosi che l' albero della vita era stato scoperto, montò in gran collera e sparse sulla terra il suo veleno. Nessun uomo avrebbe dovuto andare immune dalla morte crudele, ma il dio Civa ebbe pietà degli uomini e, apparso sotto forma umana, inghiottì tutto il veleno ».

A questo ciclo di leggende appartengono anche quella del giardino delle Esperidi, i cui pomi d'oro sono guardati da dragoni, e la tradizione chinese che dice di un monte sul quale trovasi quanto l' uomo può desiderare e fra l' altro degli alberi ammirabili. « Questo giardino chiuso e nascosto è pensile ed è posto presso la chiusa porta dei cieli ».

Le cosmogonie secondo le quali il mondo nacque da un albero non si limitano a dirci solo questo, ma risalgono ancora fantasticando nella notte misteriosa delle origini e ci raccontano con mirabili immagini poetiche da chi e come esso nacque. « Le acque erano immerse nella cupa notte — dicono gli inni vedici — quando un germe d'oro, la luce Agni, apparve e si trasformò nell'uovo d'oro, risplendente come il sole. Da esso nacque l'albero della vita ». Nei grafiti e nelle pitture indiane si trovano talvolta primitive e rozze rappresentazioni di questo mistero cosmogonico: sull'oceano primordiale si vede l'uovo del mondo, dal quale sorge l'albero cosmologico a tre rami (Trimourti, la trinità divina) terminati ciascuno da tre piccoli soli.

Grande impulso all' universalità del culto degli alberi ha dato senza dubbio la scoperta del fuoco che venne ottenuto dai nostri primi antenati confricando tra loro due aridi pezzi di legno. Allorchè la fiamma sacra, la scintilla della vita apparve agli occhi sbigottiti del primigenio selvaggio egli dovette adorare in ginocchio l'albero meraviglioso che sprigionava la piccola folgore e si consumava e svaniva divorato da quel fuoco che esso stesso aveva generato! E nelle operazioni dei sagrifizi i due pezzi di legno, divenuti sacri, venivano confricati a fine di sprigionare la scintilla nascosta nella linfa, dissimulata tra le fibre, sprigionantesi sovrana, distruttrice suprema, scintilla del dio, feconda di luce e di calore!

Anche la scoperta dei liquori fermentati deve aver fatto considerare agli uomini primitivi come meravigliose, misteriose e quindi divine le piante i cui succhi avevano proprietà sì inebbrianti che chi ne beveva avidamente entrava in estasi e prediceva — secondo essi — l'avvenire. Tanto la Vite che l' *Asclepias acida* e il *Sarcotemma viminale*, Asclepiadee che forniscono anche oggidì agli Indiani il « Soma » meraviglioso, celebrato nei libri sacri quale bevanda che dà ai mortali un'ebbrezza divina, sono piante rampicanti, abito già di per sè atto a colpire l' immaginazione degli uomini che per primi li osservarono.

La vite vien chiamata in assiro « la pianta della bevanda della vita » e Dioniso o Bacco, così come Osiris, dovettero forse gli attributi della loro divinità all' aver insegnato ai loro contemporanei il modo di coltivare la vite.

Sacra per il suo abito rampicante e quale pianta

IL CULTO RELIGIOSO E IL CULTO ARTISTICO FUSI IN ARMONICA BELLEZZA DALLA RELIGIONE ELLENICA.

.... LE PALME, VARIE, MAGNIFICHE, IMPONENTI...

generatrice del fuoco per eccellenza, era in Grecia e in Roma, secondo Teofrasto e Seneca, l' edera. Dioniso regge nelle mani, quale suo distintivo, il tirso, verga di ferula o di pino a cui s'attorciglia un ramo d'edera o un sarmento di vite le cui foglie trilobate sono altresì l'immagine della folgore!

* * *

Ficus religiosa. — Questo albero dal fusto biancastro, dallo strano e colossale aspetto, produce numerosissime radici che pendono dai rami più alti a guisa di cordami stecchiti. Raggiunto il terreno, esse vi si affondano, si ingrossano straordinariamente e formano tosto delle solidissime colonne che ben presto diventano anche vie di trasporto dei materiali nutritizi, sicchè la pianta può essere privata del tronco senza che abbia a soffrirne. Essa riceve infatti sostegno e nutrimento dalle numerose propaggini che, a guisa di tentacoli, ha lanciato dall'alto dei suoi rami verso la terra madre per meglio aggrapparvisi, ed appare così quale un gigantesco animale dalle mille zampe e dall'enorme dorso frondoso rivolto orizzontalmente al sole.

L'impressione prima che si ha osservando un *Ficus religiosa* è quella di trovarsi in mezzo ad una foresta di alberi tutti eguali innalzanti i loro fusti a guisa di colonne e confondenti le loro chiome, ma ben presto la vera origine di tutti quei falsi fusti si rende evidente e la constatazione è tanto più interessante quando, come nel caso di certi Ficus indiani, si vede che una sola pianta ha invaso con le sue radici pendule un'area di 500 m. di circonferenza.

Non v'è da meravigliarsi se questo strano vegetale, dinanzi al quale anche il viaggiatore colto, anche il botanico consapevole rimane estatico ed ammirato, abbia colpito da tempo l'immaginazione degli Indiani tanto da indurli a farne l'oggetto di un culto religioso che ha resistito al tempo e dura tuttora. Racconta il Coupin che, poichè nel *Ficus Beniamina* fra le migliaia di radici pendule che si dipartono dai rami un gran numero muore prima di toccare il terreno e solo una su mille vi giunge per infossarvisi, gli Indiani, dopo averne spiato con religiosa cura l' accrescimento, preparano per la radice avventurata, con sacre cerimonie, il terreno che dovrà riceverla. Oggidì ancora i buddisti costruiscono i loro templi all' ombra del *Ficus religiosa*, « l' albero della sapienza, che non ha nè principio nè fine, che ha le sue radici in alto, i rami in basso; sul quale tutti i mondi riposano ».

Il *Ficus religiosa* è talmente per i buddisti l'impersonificazione di Budda che un'ingiuria fatta all'albero colpisce il dio come se venisse fatta al dio stesso: nessuno può tagliare le sue radici senza l' autorizzazione del sacerdote.

Avviene talvolta che un seme di *Ficus religiosa* cada sul fusto di un altro albero e, trovate ivi le condizioni adatte, vi germini così come germinerebbe su di un muro o sopra un edificio; in tal caso la pianta ospite finisce per restare soffocata tra il groviglio delle fronde e delle radici del Ficus e per sacrificare la propria esistenza. Un simile caso fortuito veniva considerato dagli antichi Indiani come assai misterioso ed aveva un particolare carattere sacro, sopratutto quando la pianta ospite era un' Acacia. Dalle due piante venivano

PALME IN RIVA AL NILO.

tratti i due pezzi di legno generatori del fuoco sacro nel sagrifizio divino.

Anche il *Ficus indica* che vien chiamato in sanscrito *Bahupâdah*, vale a dire « che ha molti piedi », fu oggetto di culto per gli Indiani ; « esso rinasce dai suoi rami e quando nacque il dio un fusto prodigioso di questa pianta germogliava al centro dell'universo ».

* * *

Altre piante sacre. — Gli Indiani veneravano anche la *Shorea robusta* e l'*Eugenia jambos* le cui grosse bacche odorano di rose e il cui legno durissimo serve a fare i rosari di Vichnou.

Meno imponente e maestoso dei Ficus ma immensamente più interessante dovette apparire all'uomo primitivo l'*Artocarpus incisa*, il prezioso *albero del pane*, il cui ricettacolo fiorale carnoso ed ipertrofico costituisce nei tropici (a Taiti specialmente) il pane del popolo. Bollito, abbrustolito e cotto sotto la cenere, questo fiore mancato dà con poca fatica un nutrimento amilaceo abbondante che sostituisce completamente il nostro pane fabbricato con tanta fatica. Non v'è dunque da meravigliarsi se numerose leggende superstiziose nacquero sull'origine celeste di questa pianta preziosa.

A tutte le arboricole, sia parassite, sia indipendenti, vennero attribuite da popoli diversi proprietà meravigliose; i Germani costruivano le bacchette divinatorie con i rami di un Sorbo che fosse cresciuto epifita nel cavo di un albero : ancora al principio del secolo scorso si celebravano in Westfalia con verghe di questa pianta cerimonie religiose del tutto simili a quelle celebrate dagli antichi Indiani con la *Butea frondosa* (o *palaca*) che era « una piuma di sparviero trasformata in albero ».

Per i Druidi niente era più sacro del pallido vischio crescente sulla Quercia Rovere, l'albero dei boschi sacri, sul quale assai raramente la bella pianta parassita si annida. L'avvenimento era considerato dagli antichi Galli come un misterioso segno d'elezione da parte del dio e la raccolta del sacro vischio « portato direttamente dal cielo dall'uccello divino » veniva fatta con gran pompa nel sesto giorno della luna, nel quale cominciavano i loro mesi, i loro anni, i loro « secoli » che duravano un trentennio. Preparati, secondo il rito, a' piedi dell'albero eletto, i sagrifici al dio e un pasto copioso, il sacerdote Druida, vestito di bianco, tagliava il vischio con una falce d'oro, mentre i rami recisi venivano raccolti in un bianco drappo serico. Due vittime, due candidi tori, venivano quindi immolati, mentre si rivolgevano al dio preghiere di propiziazione. La bevanda preparata col vischio donava la fecondità a ogni animale sterile ed era un rimedio contro ogni veleno.

Anche oggidì, in certe regioni della Norvegia convertite molto tardi al cristianesimo, il vischio viene considerato come un preservativo dalle di-

LA PALMA CHE FORNISCE I DATTERI.

sgrazie e in Inghilterra non v'è famiglia che celebri le feste natalizie senza che il tradizionale *mistletoe* si aggrappi, ornato di bei nastri, agli archi delle porte o ai lampadari risplendenti.

Fra le nostre piante commestibili o altrimenti utili molto sono quelle alle quali si ricollegano riti e credenze religiose. I Taoisti della Cina accendono in primavera dei fuochi sui quali i preti seminudi gettano riso e sale e attraversano correndo a piedi nudi le bragie : barbara sopravvivenza del culto solare! Le purificazioni col fuoco, il riso e il sale sono in uso anche fra gli Shintoisti del Giappone. La stessa pianta dà luogo a Giava nell'epoca delle semine alla celebrazione delle « nozze del riso », così come al principio della stagione delle pioggie gli indigeni celebrano le nozze del Cielo e della Terra.

L'olivo, il simbolo della pace, viene esaltato nella Bibbia per il colore delle foglie e per la sua fecondità e i rami suoi venivano adoperati nella festa dei tabernacoli. Insieme alla quercia esso era consacrato ad Artemide in Efeso, come a Delo era consacrata la Palma.

Greci e Romani cingevano coi rami dell'alloro la fronte dei condottieri più valorosi e dei cittadini più insigni per virtù e per sapere.

Il culto religioso e il culto artistico si confusero presso i popoli mediterranei nell'ammirazione per le Palme : varie, magnifiche, imponenti all'aspetto e ricche dei doni più svariati: olii, liquori inebrianti, frutti zuccherini, fibre tenaci. Esse vengono considerate ancor oggi quali alberi sacri dagli indigeni del Basso Dahomey (Africa). Di una va-

rietà dell'*Elaeis guineensis*, che i coloni francesi chiamano « *Palmier fétiche* », nessuno può utilizzare i preziosi prodotti: solo gli stregoni estraggono l'olio dai suoi semi e se ne servono per i sagrifizi e le offerte che fanno al dio del destino: Fa, il quale concede loro in cambio la facoltà di divinare il futuro!

Commovente e interessante è quest'ingenua ammirazione del primitivo di fronte alla svelta colonna che, abbarbicata tenacemente alla Terra, si estolle, coronata di fronde, al Cielo! Ma tanta poesia si degrada e dilegua allorchè al semplice un furbo si sostituisce e si impone, allorchè il sacerdote volge in proprio vantaggio morale o materiale l'umile adorazione del devoto alla Natura sovrana!

EVA MAMELI.

PIANTE DI COCO E AREKA A SUMATRA.

IN MEMORIA DI UN GRANDE AFFRESCHISTA: PAOLO GAIDANO.

QUANTI artisti, e valorosi, ci hanno, quest'anno, detto addio e per sempre!

La vita artistica italiana si è vestita a lutto, dolorosissimamente.

E gli è, con cuore commosso, che ci accingiamo oggi a dire in queste colonne, sacrate all'arte, alla cultura, alla bellezza, di Paolo Gaidano, del pittore piemontese cioè il cui ricordo sarà ognora un sempreverde nel cuore e nella mente degli amici, dei discepoli, degli studiosi e dei buongustai d'arte.

Povero e buon Gaidano!

Una vita umile, appartata visse l' artista che oggi piangiamo, schivo ognora di facili onori, modesto e sereno, e però giova riconoscere, ad onor del vero, come l'opera sua, — opera sopratutto di probità, sincerità e dignità artistica — dovrà sopravvivergli.

Quell'opera noi abbiamo voluto illustrare qui di proposito, raccogliendo all'uopo un ricco materiale fotografico, e siamo lieti di poter presentare ai nostri lettori, in nitida riproduzione, alcuni lavori di Paolo Gaidano.

Da qualche tempo l'artista nostro aveva disertato le esposizioni, anche le maggiori; però l'ispirazione non era spenta nella sua mente, chè, anzi, il pittore — dopo un periodo di raccoglimento, per la raccolta delle nuove energie — già si riprometteva la soddisfazione di forti battaglie d'arte, attraverso la grande opera degna del nome di capolavoro!

Povero Gaidano!

Come frescante e ritrattista, egli avrebbe potuto conquistare una rinomanza mondiale, se la sua modestia non lo avesse tenuto sempre lontano dal mondo brillante, dove spesso fanno fortuna i mediocri e i procaccianti. Per questo è tanto più giusto che la giovane generazione impari a conoscere il rimpianto artista, attraverso le opere sue, che non morranno.

*
* *

Paolo Gaidano nacque a Poirino (Torino) nel 1861, e, compiuti i primi studi, si dedicò assai per tempo a quell'arte, per la quale sentiva una passione istintiva.

Giovinetto, essendo allievo della Reale Accademia Albertina di Belle Arti, — e della stessa Accademia fu, sino a ieri, professore aggiunto per la scuola di disegno e di figura, — Paolo Gaidano si affermò facile creatore di affreschi, dipingendo le pareti e la vôlta del Duomo di Carignano, sì che, in breve volger d'anni, perseverando nella via segnata, il giovanissimo artista si impose all'attenzione dei competenti e degli architetti allora più in voga.

Era stata quella, in verità, una vittoria d'arte, alla quale altre ed altre, sempre più notevoli, non tardarono a seguire.

Il Duomo di Carignano (Torino), oggi monumento nazionale, è tutta una magnificenza di struttura architettonica, nè da meno sono gli affreschi del Gaidano, per larghezza di concezione, nobiltà di visione, armonia di composizione e fluidità di esecuzione.

PAOLO GAIDANO: AUTORITRATTO (1913).

P. GAIDANO: S. A. R. IL DUCA D'AOSTA.

Decorazioni ed affreschi — è bene il ricordarlo — furono da Giuseppe Grandi giudicati « *degni di un veneziano, forse del Tièpolo* ».

Certo, non a torto fu detto che l'anima dei grandi frescanti veneziani sembrava essersi trasfusa nell'artista piemontese, temperata però dall'equilibrio severo della scuola romana. Tuttavia, oltre ogni influenza di scuole, noi sentiamo ognora nell'opera di Paolo Gaidano una di quelle tempre gagliarde di pittore, avide di tuffarsi nella grande luce del sole, nel nome della vita vera, co' suoi palpiti, con le sue gioie, co' suoi dolori, per la conquista di orizzonti più vasti.

Vivere e superarsi, fare cioè della propria arte — con fede e con fermezza — un più di vita, ecco la mèta raggiunta dall'artista nostro, maestro veramente nell'arte sua, disegnatore fermo, paziente, dotato dalla natura d'una visione netta e precisa

P. GAIDANO: S. M. RE VITTORIO EMANUELE III.

L'artista crebbe in fama e fu chiamato a decorare chiese, palazzi, teatri.

Quale e quanta meravigliosa produzione!

Una fiammata superba, una vita d'ardore per il bello.

Stupendi i lavori compiuti per una chiesa di Liguria, gli affreschi per la sala delle adunanze nel Palazzo dell'Opera pia di San Paolo, in Torino; meraviglioso il grande affresco della *Crocifissione*, per la chiesa di Bussana (Porto Maurizio).

E come non ricordare le decorazioni del teatro Municipale di Messina, distrutto dal tremendo terremoto, e gli affreschi mirabili, per la vôlta del teatro di Carrara, a grandi masse floreali con ramificazioni di allori e di palme?

Quanta nobiltà di disegno e quale perfetta armonia di colore!

P. GAIDANO: RITRATTO DEL DOTT. DEBERNOCCHI.

P. GAIDANO: RITRATTO DEL GENERALE PEYROLERI.

della linea e del chiaroscuro, senza asprezze, senza durezze, senza predominio di un colore sull'altro!

Un maestro nell'arte sua — ripetiamolo pure — indubbiamente.

P. GAIDANO: RITRATTO DELLA MARCHESA DELLA VALLE.

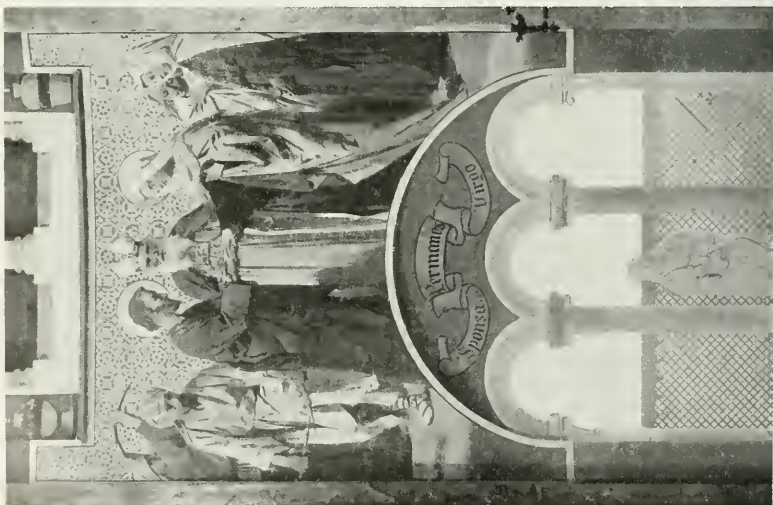
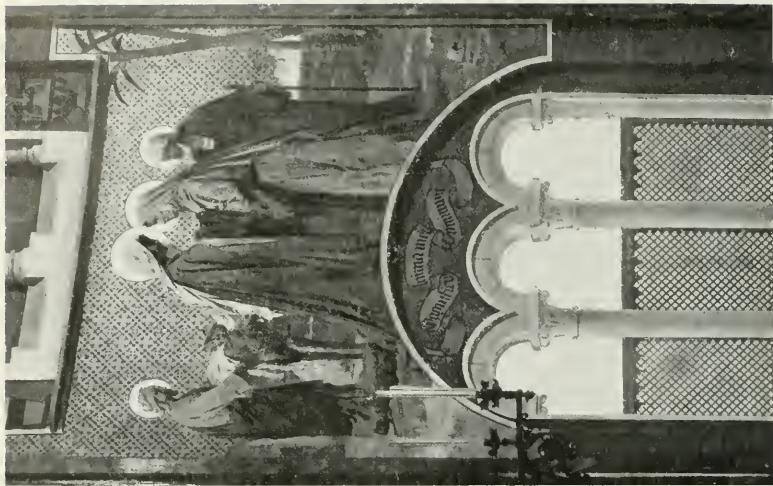
* * *

Il grande affreschista noi ricordiamo ed onoriamo oggi specialmente in Paolo Gaidano.

L'Istituto delle Opere pie di San Paolo è il depositario delle maggiori opere del rimpianto artista e già noi accennammo agli affreschi per la sala delle adunanze.

Ma non è tutto. Giova far parola ad un tempo dei « Quadri della beneficenza », del Gaidano, documenti mirabili di pittura decorativa murale.

Il motivo architettonico della sala, ispirato alla massima semplicità ornamentale, (ideato dall'architetto conte Carlo Ceppi ed interpretato dal pittore decoratore Silvio Reordino), consentiva all'artista frescante otto reparti divisi da finte colonne. Ed il Gaidano, con trovata felicissima, prospettando le sue figure nello spazio abilmente simulato oltre le pareti, riuscì ad ottenere l'illusione di una maggior grandiosità della sala, dove si allineano le composizioni in una magnifica armonia e gloria di colore.

P. GAIDANO: RITRATTO DI SIGNORA.

P. GAIDANO : LO SPOSALIZIO.
AFFRESCO NELLA CHIESA DEL COTTOLENGO IN TORINO.

P. GAIDANO : LA VISITAZIONE.
AFFRESCO NELLA CHIESA DEL COTTOLENGO IN TORINO.

P. GAIDANO: VIA CRUCIS, STAZIONE I « GESÙ CONDANNATO A MORTE ».
AFFRESCO NELLA CHIESA DI CAMAGNA (CASALE MONFERRATO).

P. GAIDANO: VIA CRUCIS, STAZIONE IV « GESÙ INCONTRA LA SUA MADRE ».
AFFRESCO NELLA CHIESA DI CAMAGNA.

I quadri allegorici simboleggiano gli scopi, gli intenti, le missioni della grande opera di beneficenza e di credito torinese.

Ideazione ed esecuzione sono egualmente mirabili.

L'antica virtù del popolo nostro palpita veramente nel quadro *La Donazione* e negli altri cinque che qui riproduciamo.

P. GAIDANO : RITRATTO DELLA CONTESSA DI GROPPALLO.

L'artista tocca qui le ideali cime dell'arte.

I pannelli decorativi che simboleggiano la funzione del prestito ai bisognosi, l'usanza dei sussidi dotali, i benefizi del credito per l'incremento della industria, del commercio, dell'agricoltura, l'esaltazione dell' elemosina, la bellezza della beneficenza segreta, il soccorso per l'educazione e l'istruzione popolare, sono, in verità, altrettanti palpiti d'anima.

Anche l'evocazione storica, nel quadro che raffigura il Duca Carlo Emanuele II nell'atto di accettare l'amministrazione del *Monte della Fede*, si può dire perfetta. Fede e pietà, beneficenza, amore, altruismo cantano veramente in queste simboliche e luminose raffigurazioni il loro inno più alato.

È questa, in verità, l'arte che sa creare il più di vita, idealizzando di continuo il vero.

Le grandi tradizioni non s'arrestano; continuano nel tempo.

* * *

Nelle chiese del Piemonte fu maggiore l'attività del pittore. Richiamiamo tutta l'attenzione di chi ci legge sulle belle illustrazioni qui riprodotte, e però non taceremo delle opere del Gaidano in Novara: freschi e tele. E cioè la Cappella della Madre della Divina Provvidenza, un S. Francesco d'Assisi, i Santi Protettori dei Terziari Francescani, S. Ludovico e S. Elisabetta. Bellissimo, nella Cattedrale, il sottoquadro rappresentante la Sacra Famiglia; tutta una elevazione di spirito.

Il paradisiaco profilo della Vergine è forse quanto di più delicato siasi prodotto, nell'arte contemporanea, intorno a Colei che il poeta disse « *Umile ed alta più che creatura* ».

Di questo quadro il Gaidano dovette fare, per commissioni e richieste di privati, moltissime riproduzioni.

E chi non ricorda, tra gli studiosi e i buongustai, le famose *Storie Francescane* (Torino, Esposizione di Arte Sacra), che valsero al Gaidano il tanto ambito premio reale di lire diecimila?

Il pittore di soggetti sacri, se anche talora sembrava difettare di sensibilità ascetiche, non di meno si affermava pur sempre un poeta del sentimento, come attestano le figurazioni della *Via Crucis*, gli affreschi per la chiesa di San Gioacchino, in Torino, e le stesse *Storie Francescane*.

All'estero Paolo Gaidano tenne alto il nome dell'arte italiana, sì che la sua superba allegoria delle opere di Guglielmo Shakespeare, cioè del più possente escavatore degli abissi dell'anima, è oggi ancora a Londra ammiratissima.

P. GAIDANO: AFFRESCHI NEL SALONE DELL'AMMINISTRAZIONE DELL'OPERA PIA S. PAOLO (1909).

Senonchè, accanto al grande affreschista, il quale lascia all'arte un'opera ardimentosa e geniale, che ben richiama la meravigliosa facilità degli antichi maestri, giova ricordare ancora il ritrattista robusto, eccellente tra i contemporanei.

Paolo Gaidano ritrattò il rimpianto Re Umberto, il Re nostro Vittorio Emanuele III, in divisa di colonnello di reggimenti russi, il Duca d'Aosta, in uniforme di generale italiano, e il Conte di

P. GAIDANO: « PEGNI E PRESTITI » (AFFRESCO). OPERA PIA S. PAOLO

P. GAIDANO: « L'AMMINISTRAZIONE DEL MONTE DELLA FEDE » (AFFRESCO). OPERA PIA S. PAOLO.

P. GAIDANO: « EDUCAZIONE E ISTRUZIONE » (AFFRESCO). OPERA PIA S. PAOLO.

P. GAIDANO « SUSSIDI E BENEFICENZA IN GENERE » (AFFRESCO). OPERA PIA S. PAOLO.

Torino. Dame dell'alta società, generali, magistrati, professionisti ritrattò del pari il pittore torinese.

Notisi l'autoritratto. È del 1913. Su la tela — ciò che è supremamente difficile — il Gaidano sapeva, oltre il volto parlante, fermare le luci e le caratteristiche dell'anima. È l'eccellenza dell'arte.

Qualche sua tela che orna il Museo torinese di arte moderna riafferma oggi più che mai tutto il valore reale del disegnatore penetrante, coscienzioso, sicuro, che, col colore, riesce a fare più incisiva la forma, attraverso una grande vigoria di accenti, come, ad esempio, nei ritratti del parroco di Carignano e del commediografo Valentino Carrera.

E così dicasi del *Sogno di Santa Cecilia*.

Frescante sommo e ritrattista eccellente, tale noi ricordiamo Paolo Gaidano. E le opere sue — lo dicemmo e lo ripetiamo — resteranno documento di coscienziosità artistica e di bellezza non peritura.

ALFREDO VINARDI.

P. GAIDANO: « AGRICOLTURA E COMMERCIO » (AFFRESCO). OPERA PIA S. PAOLO.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LO SCULTORE VILLARRUBIA.

Vive da qualche tempo a Levanto, sulla riviera di Levante, sognando e lavorando, un simpatico scultore, oriundo dell'America Latina, ma fortemente italiano di sentimenti, il quale s'è formata una famiglia nostra e s'è stabilito in Italia, per svolgere la sua attività tra gli incanti della nostra arte e della nostra bellezza.

Egli ha lasciate in America parecchie sue opere di valore; ma in Italia si propone di plasmare con ardimento nuovo una serie di vigorose sculture, armoniche e profonde, delle quali è un saggio questa bella testa del pittore Discovolo, ch'egli ha composta a Bonassola, nello studio dell'artista, nella quale la comprensione umana si fonde con una nobile austerità di tecnica, e una bella disinvoltura di linee, nel gioco del disegno e nel movimento dei piani. L'*Emporium* è lieto di poter offrire a' suoi lettori questa primizia.

VILLARRUBIA: TESTA DEL PITTORE DISCOVOLO.

UN PREMIO DI L. 500 PER SOGGETTO CINEMATOGRAFICO.

Nel campo cinematografico la Rivista *La Donna* di Torino inizia una serie di films aventi speciali caratteristiche di buon gusto e di raffinata eleganza con un serio programma d'arte.

Il primo lavoro di presentazione dal titolo suggestivo *Amor che tace!* ha avuto come massima interprete Emma Vecla, la notissima artista di operette che ha fatto una superba creazione del personaggio di Pierrot che nella film di *Donna*, di puro ambiente moderno, rappresenta il simbolo dell'amore discreto e silenzioso.

Altri artisti ben noti, come il francese Gabriel Moreau che fu già con Guitry, Vasco Creti, l'attrice armena Maruska Sirvart, hanno partecipato a questo lavoro che sarà presentato presto al giudizio del pubblico e attorno al quale vi è una viva attesa e curiosità, specialmente nel pubblico femminile mondano dove *Donna* ha così larghe simpatie ed ammirazioni.

Ad affermare questo suo nuovo campo di attività, *Donna* ha lanciato un concorso per soggetti cinematografici con L. 500 di premio fissandone la chiusura al 30 aprile. Le modalità del concorso furono pubblicate nel numero doppio di *Donna* delle mode di primavera-estate uscito in questi giorni.

IN BIBLIOTECA.

A. Tripepi — *Curiosità storiche di Basilicata* — Potenza, Garramone, 1916. — Fra i diversi argomenti d'interesse regionale, trattati dall'A. in quest'opera con indagine giudiziosa e con severità di critica, uno ha riferimento all'arte italiana e, per le conclusioni nuove e originali a cui conduce, merita di essere segnalato agli studiosi. Nello scritto « *Rogerius Melfie Campanarum e il Mausoleo di Boemondo in Canosa* » (pag. 177-184) l'A., riprendendo in esame l'interpretazione dell'iscrizione che si legge in uno dei magnifici battenti delle porte di bronzo che, presso la basilica di S. Sabino in Canosa, chiudono l'accesso alla tomba di Boemondo, figlio di Roberto il Guiscardo, dimostra — contrariamente a quanto finora era stato asserito — come la vantata « geniale ed ardita asimmetria nei medaglioni armoniosi e negli agilissimi ornati di schietto carattere arabo » della tomba normanna, sia la conseguenza di un adattamento — in epoca posteriore all'originaria costruzione — di un battente con un altro, diverso, già destinato ad altro scopo. Secondo questa ingegnosissima interpretazione, che l'A. mette innanzi con buone prove, le due famose valve del mausoleo normanno appartennero dunque originariamente a due diverse destinazioni.

Gino Modigliani — *Intorno ad una rovina: La Cattedrale di Reims e l'arte gotica in Francia* — Roma, E. Voghera editore, 1916.

Silvio Vitale — *Excelsior!*: ode — Boston, Massachussetts, Unione Tipografica Ausonia, 1916.

Fondata nel 1826.

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

Vol. XLIII N. 258

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE VARIETÀ

GIUGNO 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

A. RODIN: TRE SCHIZZI A PENNA.

EMPORIUM

Vol. XLIII. GIUGNO 1916 N. 258

I DISEGNI DI TRE SCULTORI MODERNI

(GEMITO - MEUNIER - RODIN).

ASSAI scarso è il numero di coloro che, pure frequentando cenacoli e mostre d'arte e pure essendo dotati di sagace ed esperto gusto estetico, si dimostrino disposti ad ammettere che uno scultore, nel ritrarre sulla carta, con nervosa rapidità di segno, uomini cose o paesi, possa dare prova incontestabile non soltanto di un'acuta originalità di visione e di un'impressionante efficacia evocatrice ma anche di una effettiva eccellenza formale.

Senza dubbio, se si prendono in esame gli scultori ed i pittori predestinati ad aggirarsi fatalmente, durante tutta la loro carriera, nella grigia zona della mediocrità, trovansi pessimi disegnatori molto più fra i primi che fra i secondi. Nè s'ingannerebbe di troppo chi, con scarsa indulgenza, aggiungesse che non è infrequente il caso di uno scultore di buona fama e di merito verace che si appalesi non poco impacciato, se non proprio affatto inabile, a schizzare con la penna o col carboncino quei medesimi aspetti di un modello vivente che gli riesce così agevole di fissare nella creta o nella plastellina.

Non si ha, però, il diritto di arguire da ciò che siasi ai tempi nostri stabilita una specie d'incompatibilità fra la maestria nel disegno e l'esercizio della scoltura. Sarebbe farsi schiavo volontario di un vero e proprio pregiudizio, all'allargarsi del quale hanno contribuito tanto la generale e presuntuosa convinzione dei pittori che il disegno rappresenti un loro esclusivo privilegio e dominio quanto il semplice fatto che il contenuto dei taccuini e delle cartelle, in cui si nascondono gli schizzi degli scultori, di rado attrae la curiosità dei collezionisti e dei confratelli d'arte e più di rado ancora viene rivelato al pubblico.

A sfatare siffatto pregiudizio basta, del resto, richiamare l'attenzione dei veri intenditori sui mirabili disegni, comparsi in qualche

V. GEMITO · L'ARTISTA E MADAMIGELLA DUFFARD.

esposizione o riprodotti in qualche rivista, dei tre scultori che, con pregi e caratteri molto diversi l'uno dall'altro, primeggiano di gran lunga, sia per geniale individualità d'ispirazione sia per vigorosa sapienza di modellazione, fra tutti coloro che, negli ultimi cinquant'anni, hanno plasmato, con pollice risoluto, la creta per ricavarne opera di pura bellezza.

Io intendo parlare, come i miei lettori hanno di sicuro già indovinato, del francese Auguste Rodin, del belga Constantin Meunier e dell'italiano Vincenzo Gemito.

V. GEMITO: AUTORITRATTO.

* * *

Ebbene sì, se si può concedere, senza troppa difficoltà, che l'arte italiana della seconda metà del secolo scorso abbia, come spesso è stato detto e scritto, il suo disegnatore più correttamente perfetto per serrata e minuta fermezza di tratteggio, nonchè per complessa ed armonica abilità di composizione, nel pittore bolognese Luigi Serra, morto a quarantadue anni, prima che il talento artistico ne giungesse a completa maturità e desse le opere di merito superiore che aveva fatto sperare, non

si può e non si deve non riconoscere che è nello scultore napoletano Vincenzo Gemito che essa ha avuto il suo disegnatore più robustamente e più gustosamente plastico.

E si osservi inoltre, a maggiore lode di lui, che, nel periodo della sua piena sanità mentale, egli è riuscito sempre, fosse pure in un rapido abbozzo od in un semplice profilo, a dare prova evidente e persuasiva di possedere schietto preciso ed intenso il sentimento della realtà e di sapere riprodurre con intera fedeltà, nella spontaneità della posa e nell'istantaneità della mossa, la creatura umana, ignuda o vestita che sia.

Modellare, con euritmica eleganza di piani e con tipica efficacia di espressione, una testa, un busto od un'intera figura di uomo, di donna o di fanciullo e fare « vivente »: ecco le due doti maggiori dimostrate dal Gemito nell'*Acquaiolo,* nel *Piccolo pescatore,* nel *Ritratto di Meissonier* e

V. GEMITO: MADAMIGELLA DUFFARD.

V. GEMITO: PICCOLO PESCATORE.

nelle altre statue da lui eseguite finchè, a raffreddarne e ad intorbidarne la vena spontanea e felice, non vennero prima un'eccessiva preoccupazione di perfezione ellenica e in seguito un sempre crescente turbamento cerebrale.

Sono ambedue queste doti, oltremodo rare e preziose, che ritrovansi nella maggior parte dei suoi disegni a penna, a matita, a nero di seppia e sui quali appare talvolta un vivace accenno di colore e sono esse principalmente che colpiscono colui che si attardi a contemplarli con occhio attento ed educato al bello.

Eseguiti sul primo pezzo di carta capitatogli sotto la mano, nelle ore di svago e di riposo della sua attività di scultore, per serbare a sè il ricordo preciso di qualche aspetto e di qualche movimento di figura che avesse colpito la sua attenzione o piuttosto per accontentare la richiesta di un amico, essi sarebbero in gran parte andati distrutti o smarriti, se l'ingegnere Achille Minozzi, un amatore intelligente denaroso ed invaghito fino all'idolatria dell'opera di lui, non fosse riuscito, coi più sottili accorgimenti, a salvarli quasi tutti.

V. GEMITO: RITRATTO DELLA MOGLIE DELL'ARTISTA.

Ed ora essi sono esposti in bell'ordine e sotto vetro in una vasta sala della casa che possiede in Napoli il Minozzi ed in cui figurano altresì le principali opere in bronzo ed in terracotta del grande e sventurato artista partenopeo.

V. GEMITO: POPOLANA COL SUO BAMBINO.

Visitare questa magnifica collezione privata, che il nostro Governo dovrebbe sapere assicurare all'uno o all'altro dei suoi musei, rappresenta pel buongustaio d'arte moderna, che viva nella luminosa e vaghissima ex-capitale del Mezzogiorno d'Italia o che vi si trovi di passaggio, un' esultante gioia degli occhi e dello spirito. Ma quanti sono coloro che l'hanno visitata e quanti che ne conoscono l'esistenza o che, conoscendola, hanno saputo nel momento opportuno approfittarne? Pochi, molto pochi ed è un vero peccato! Se queste mie pagine riusciranno a richiamare l'attenzione su di essa e ad accrescerne i visitatori, potrò dire di non averle scritte invano.

In ogni modo, a fare riconoscere l'eccezionale bravura di disegnatore del Gemito, può riuscire, a parer mio, sufficiente il richiamare il ricordo dei sedici fogli che della collezione Minozzi erano esposti nel 1903 alla quarta delle mostre internazionali di Venezia.

Al cospetto di essi, su cui il Gemito aveva raffigurato ora il volto leggiadro di una signorina francese, che fu la prima dilettissima compagna della sua vita e la cui morte prematura lo immerse in un profondo cordoglio, ed ora la propria faccia dalla vasta fronte, dagli occhi vivaci e dalla

barba fluente, ora la testa grinzosa di un vecchio ed ora il corpo snello di un ragazzetto del popolo, destinati entrambi ad essere da lui eternati nel bronzo, ora una donna matura e tarchiata con un bambino fra le braccia ed ora una fanciulla seminuda di piacente acerba esilità, si rimaneva a lungo estasiati e l'ammirazione che si provava pel disegnatore, se rimaneva di carattere più limitato aristocratico e raffinato, non era il più delle volte inferiore di molto a quello che per lo scultore risvegliavano le tre magistrali opere di bronzo che di lui si potevano vedere nella medesima sala.

V. GEMITO: MASTRO CICCIO. (Proprietà del cav. G. Schettino).

Alcuni di questi magnifici disegni ricomparvero nella mostra internazionale di Roma del 1911, avendone accanto un paio di formato maggiore e di data più recente, dei quali sarebbe di certo stato ingiusto l'affermare che fossero privi d'ogni pregio, ma di cui si poteva dire non del tutto a torto che servissero, più che altro, ad attestare che, se nel Gemito può forse considerarsi rinsavito l'uomo, l'artista, ahimè!, non è più quello di una volta.

La perizia tecnica, sebbene priva dell'antica grazia disinvolta e sicura ed appesantita dalla ricerca fastidiosa dei più minuti particolari, si trova ancora, nei nuovi disegni, ma il fuoco genialmente vivificatore delle opere sue giovanili, se si può concedere che siasi riacceso, presto però rivelasi insufficiente vacillante e fumicoso. L'interprete così agile acuto e significativo della realtà, pulsante di vita, si è mutato in un copista meticoloso pedante e talora perfino un po' triviale o goffo degli aspetti esteriori del vero, così che gli uomini dei quali egli si sforza di rievocare sulla carta le fattezze, con tratteggio non meno laboriosamente analitico di quello che gli serve per precisare le superfici degli abiti che li rivestono e degli oggetti che li circondano, ci procurano la sensazione, piuttosto che di creature viventi, di statue di cera o di persone imbalsamate.

Siffatto accertamento dell'evidente ed irreparabile deteriorazione delle facoltà di un forte ed originale artista non può andare scompagnato da una

profonda tristezza, specie dopo le entusiastiche speranze risvegliate dall'annunzio enfatico, dato dai giornali, di una guarigione miracolosamente completa, ma anche di questa dolorosa delusione si finisce col consolarsi, considerando che la produzione di Vincenzo Gemito, durante i tre o quattro lustri di incessante effervescenza creativa avanti che il cervello gli si ottenebrasse, presenta tanta originalità e possiede tale merito da stabilirne il primato sugli scultori ed i disegnatori italiani suoi contemporanei e da assicurargli un posto d'onore nella storia mondiale delle belle arti nel secolo decimonono.

V. GEMITO: ZINGARELLA.

* * *

Di artisti la cui produzione siasi addimostrata interessante e significativa sopra tutto o esclusivamente negli anni giovanili, come è accaduto pel Gemito, ve ne sono stati parecchi in ogni tempo ed in ogni paese, ma abbastanza singolare e tipico è invece il caso di Constantin Meunier, entrato nel pieno possesso delle straordinarie sue attitudini artistiche soltanto a cinquantadue anni suonati e

che le opere sue più vigorose e caratteristiche, glorificanti l'umiltà laboriosa degli eroi innominati delle miniere, delle officine e della gleba, le ha eseguite nell'età in cui la possanza creativa della maggior parte degli artisti incomincia a declinare.

Infatti, durante due terzi della sua vita, malgrado alcune opere di pittura che agli intelligenti avevano già rivelato che chi le aveva dipinte era « qualcuno », l'austero melanconico e contemplativo artista belga, pure avendo la coscienza di essere riservato ad alti destini, fu costretto dalle esigenze della vita giornaliera, più grevi per lui che doveva sostentare una famiglia numerosa, a rassegnarsi all'umiliazione di un'attività mediocre ed oscura. Ma ecco che, recatosi per caso a visitare le vetriere

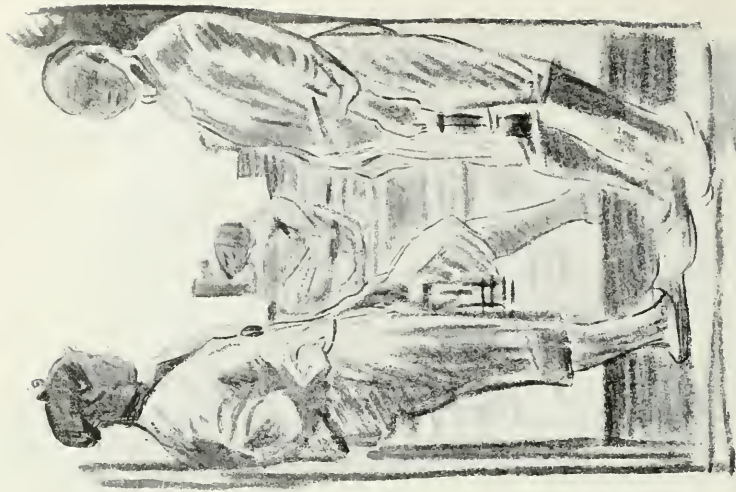
C. MEUNIER: POPOLANA DI SIVIGLIA.

C. MEUNIER: RAGAZZINO CHE LAVORA NELLE MINIERE.

di Val-Saint-Lambert, la poesia del lavoro meccanico gli si disvela in tutta la nobile sua grandiosità ed egli d'un tratto ritrova sè stesso ed ha la percezione chiara e nitida della sua vera missione d'artista.

L'aquila del suo genio aveva aperte finalmente le ali poderose ed iniziava, con ferma sicurezza, l'ascensione pei cieli radiosi della gloria!

Da quando, ritornando in modo definitivo alla scoltura, lasciata in disparte per la pittura proprio all'inizio della sua carriera, egli modellò una gigantesca figura di operaio fino alla vigilia del mattino dell'aprile 1905, in cui moriva d'improvviso, settantaquattrenne, il Meunier, durante un ventennio e più, con una foga ed una fecondia che nè la vecchiaia, nè la salute malferma, nè i ripetuti e dolorosissimi lutti familiari riuscivano a scemare, continuò ad infondere la vita superiore dell'arte a tutto un popolo di statue ed a tutto un ciclo di alti e bassi rilievi, in cui, con asciutta nervosità di fattura e con intenso ma contegnoso sentimento di solidarietà umana, veniva plasticamente descritta la incessante e faticosa attività delle officine come delle miniere, dei porti come dei campi e ne erano

C. MEUNIER : « HIERCHEUSE ».

C. MEUNIER : « HIERCHEUSES ».

C. MEUNIER : OPERAIO D'OFFICINA

C. MEUNIER : MINATORI.

messi in luce i ruvidi eroi ed i martiri compassionevoli.

Nei disegni a bianco e nero o colorati di Constantin Meunier appaiono già le figure isolate od in gruppi che egli in seguito tradurrà, con tanta impressionante maestria, nel bronzo. E, poichè la energicamente individuale e novatrice dello scultore. Il pensare a ciò c'induce a guardarli con speciale attenzione e ad interessarci ad essi, anche al difuori del loro non comune pregio intrinseco.

Nell'espressione energica che egli ha saputo imprimere alle facce dei minatori, degli operai delle

C. MEUNIER: MINATORI.

maggior parte ne venne eseguita alquanto prima o proprio nel medesimo tempo che egli si decideva a fare ritorno alla statuaria, si può con ragione sostenere che fu mercè essi ed attraverso ad essi che nel pittore di soggetti sacri storici od anche di vita moderna, non privo certo di merito e d'interesse ma non in possesso di un'originalità decisa e spiccata e di una sicura padronanza tecnica, si andò preparando elaborando e foggiando la personalità

officine, degli scaricatori del porto e dei lavoratori della terra da lui fissati, con rapido tratteggio di carboncino, sulla carta, nell'armonico equilibrio che ha saputo dare ad ognuna delle loro persone, nella saldezza statica delle pose così spontanee e pur così nobili in cui ha saputo atteggiarli, noi possiamo scoprire le prime tappe della trasfigurazione che la realtà, dopo avere richiamato e trattenuto lo sguardo del geniale artista, dovette subire nel

C. MEUNIER : HIERCHEUSES

C. MEUNIER: MOGLI DI PESCATORI.

C. MEUNIER : IL PORTO.

miracoloso crogiuolo della sua mente per diventare *Il seminatore, Lo scaricatore, Il martellatore, Il pescatore d'Ostenda, Il vecchio minatore* o qualche altro di quei mirabili capilavori, che, mentre schiudevano, con l'inedita modernità dei soggetti e con l'efficacia dell'espressione psicologica, nuovi orizzonti alla statuaria dei giorni nostri, si approssimavano alle opere degli scultori dell'antica Grecia per la purezza della linea, per la giustezza delle proporzioni e per il senso ritmico della complessiva composizione plastica.

Così, le figure, insieme formose e snelle nella loro popolaresca eleganza e nella loro giovanile e sana sensualità, delle fanciulle che lavorano nelle miniere, dopo avere servito di frequente di modello alla matita di Meunier, assunsero la definitiva loro forma artistica nella deliziosa statua di leggiadra giovanetta in succinto ed attillato abito maschile, la quale porta incisa sulla base il nome di « hiercheuse », con cui queste coraggiose disinvolte e allegre sirene del lavoro sotterraneo vengono chiamate nella vasta regione carbonifera di Vallonia.

Così, un disegno ci fa conoscere nella sua primitiva concezione il tragico gruppo della madre, inebetita dal dolore, dinanzi al figliuolo, che giace ai suoi piedi, orridamente deformato ed a metà carbonizzato da uno scoppio di gas delle miniere ed in un altro, popolato da numerose figure di scaricatori, indoviniamo in parte la composizione di uno dei quattro grandi bassirilievi del *Monumento al Lavoro.*

C. MEUNIER: MINATORI.

Di data anteriore sono tanto gli schizzi vivaci e movimentati, colti direttamente dal vero durante un viaggio che il Meunier fece in Ispagna, quanto le scene tetre desolate e fuligginose sopra e sotto terra di quello che egli efficamente battezzò *Le pays noir*. Certo anche questi disegni, specie i secondi, posseggono pregi non comuni di efficacia rappresentativa e di esecuzione tecnica, ma, siccome la visione vi si mantiene nell'esclusivo campo delle ricerche e delle consuetudini peculiari del pittore o dell'illustratore, è facilmente spiegabile che

A. RODIN: LA PRIMAVERA (PUNTA-A-SECCO).

(Proprietà della « Gazette des Beaux-Arts »).

C. MEUNIER: DANZA SPAGNOLA.

c'interessino meno, poichè in Constantin Meunier è lo scultore che sopra tutto ci attrae e ci entusiasma.

* * *

Salvatore di Giacomo ha scritto di Vincenzo Gemito, nella pregevole monografia consacratagli qualche anno fa, che egli disegna come modella e la riflessione è perfettamente giusta per tutto quanto è stato da lui eseguito dopo che si fu sottratto all'influenza imperiosa di Fortuny, che tra-

C. MEUNIER: DANZA SPAGNOLA.

A. RODIN: RITRATTO DI VICTOR HUGO (PUNTA-A-SECCO).

A. RODIN: DANZATRICE ORIENTALE

A. RODIN: DANZATRICE ORIENTALE.

spare dalla vivace eleganza pittoresca dei suoi primi schizzi a penna.

Lo stesso giudizio si potrebbe a buon diritto ripetere per Constantin Meunier durante il ventiduennio che si consacrò quasi del tutto alla statuaria e l'immediato periodo che precedette la sua rinuncia alla pittura.

Se, però, la maggior parte dei disegni che noi conosciamo di ambedue lasciano di leggieri indovinare, specie per l'insistente ricerca del rilievo, la qualità di scultore dei loro autori, non presentano, d'altra parte, tali particolari caratteri da non poterli anche attribuire ad uno di quei pittori che amano di conquistare il suffragio di colui che guardi i loro quadri, oltre che col fascino del colore e con la precisione dei valori, col dargli la sensazione del volume dei corpi raffigurati sulla tela e sulla carta.

A. RODIN: DUE DONNE.

A. RODIN: DISEGNO INEDITO.

Dai disegni, invece, di Auguste Rodin, come e più ancora che da quelli del Carpeaux e del Barye, evidente appare che essi sono e che non possono essere che di uno scultore.

Ne consegue che il loro valore è sopra tutto documentario e suggestivo. Documentario, perchè giovano a farci penetrare assai oltre nell'intima elaborazione psicologica del genio creativo del loro autore. Suggestivo, perchè il singolare pregio ne risiede non meno in quanto lasciano scorgere, dietro non so dire quale velo misterioso, di nuovo di sottile e di profondo che nella grazia ritmica e dinamica dei loro arabeschi, i quali, mentre esprimono, con efficace sintesi, la linea fondamentale di una figura divina umana o belluina che sia, ne fissano la istantaneità del movimento e dell'espressione.

La lunga e combattiva carriera artistica del Rodin, allorquando la si consideri nel complesso e poi la si scomponga nei particolari, si attesta davvero magnifica nel sicuro armonioso ed incessante suo sviluppo. Mercè una serie di tappe progressive, sempre misurate e sempre lucidamente coscienti, egli, durante circa mezzo-secolo, è passato dalle opere anonime della sua prima giovinezza di settecentesca leggiadria decorativa e di una fin troppo spontanea e disinvolta abilità di modellazione, di cui in appresso si è liberato non senza sforzo, indovinandone, con autocritico acume, il pericolo per lo sviluppo dell'individuale sua originalità, alla veristica e vigorosa *Testa di uomo dal naso rotto,* non compresa e derisa; dall'*Uomo che si sveglia alla vita*, accusata di essere formata sul vero, ai busti di Jules Dalou, di Victor Hugo e di Henry Becque, di così salda plastica e di così impressionante intensità espressiva; dal gruppo soavemente voluttuoso del *Bacio* alla grandiosa e tragica concezione di quella *Porta dell'Inferno,* che si propone di riassumere gli eterni appetiti e le eterne

A. RODIN: DISEGNI INEDITI.

angoscie dell'umanità e che, dopo essere costata tanti anni di appassionato e febbrile lavoro, non è stata ancora portata a compimento e non lo sarà forse mai; dal gruppo colossale dei *Borghesi di Calais*, che, per novatrice audacia d'invenzione,

A. RODIN: DISEGNO INEDITO.

A. RODIN: PENSIEROSA.

per sapienza di composizione e per possanza di emozione, può a ragione venire considerato come il maggiore dei suoi capilavori, a quella stupenda statua di Balzac, la quale, proprio perchè rappresentava l'estremo risultato del riflessivo volontario ed elaborato sintetismo formale e spirituale dell'arte sua, fu rifiutata dal comitato di letterati che gliel'aveva ordinata, scatenò polemiche interminabili e violentissime ed ebbe, in pari tempo, detrattori feroci ed ammiratori entusiastici.

Ebbene l'opera grafica del Rodin, certo meno varia ma non meno abbondante, si è svolta sincrona all'opera sua scultorea.

I disegni giovanili, dei quali si conservano alcuni

A. RODIN: GRUPPO DI DANNATI.

più per curiosità storica che per spiccato valore artistico, sono abili minuziosi e corretti e si mantengono fra i cancelli della tradizione, tanto da avere meritato, più di una volta, di essere premiati nella scuola di nudo, in cui furono eseguiti.

In seguito il Rodin si compiacque abbastanza spesso, cedendo agli inviti dei giornali illustrati, di riprodurre l'una o l'altra delle sue statue, con analitico posato e tondeggiante tratteggio di penna, che risponde, se pure con assai minore impeto,

all'intierezza ed alla saldezza di fattura dell'*Uomo che si sveglia alla vita*, dell'*Eva dopo il peccato* e di alcuni dei suoi busti di data più remota.

Quando poi, durante un abbastanza lungo periodo di tempo, egli rimase sotto la cerebrale ossessione della *Divina Commedia*, anche la sua penna di disegnatore amò attingere l'ispirazione alle visioni di tormentati peccatori dei regni bui, nonchè quelle delle melanconiche anime del Purgatorio, dei demoni torturatori e degli angioli confortatori, nello incrociarsi ed attortigliarsi dei segni di penna e nell'alternarsi, che sembra arbitrario ma non lo è giammai, delle macchie di diluito inchiostro di Cina e degli intatti spazii bianchi della carta per

A. RODIN: CENTAURO CHE RAPISCE DUE DONNE.

oltrevita ed alle figure di dannati e di beati delle cantiche dantesche. Per convincersene, basta sfogliare il grosso albo, in cui, per l'intelligente iniziativa e per la larga generosità del parigino amatore d'arte Fenaille, la Casa Goupil potette, una ventina d'anni fa, fare riprodurre, con iscrupolosa esattezza foto-meccanica, 142 disegni del Rodin di fattura riassuntiva e nervosa.

Le figurazioni di Ugolino, di Paolo e Francesca, di Farinata degli Uberti, di Maometto e degli altri ottenere il giuoco plasmatore delle luci e delle ombre, presentano, nel loro deliberato schematismo, eccezionali doti espressive. Sono queste doti che ne costituiscono la bellezza e l'originalità per coloro che con queste figurazioni, in cui la realtà si fonde con la fantasia, sappiano entrare in rapporto, dopo il lavoro d'intelligente approccio, indispensabile per comprendere e gustare ogni inconsueta manifestazione d'arte.

Interessante è il rilevare che in alcuni di questi

schizzi, malgrado la profonda modernità della loro ispirazione, intravedesi una certa influenza formale dei disegnatori italiani dei secoli decimoquinto e decimosesto e lo è anche più l'osservare che in essi il Rodin si è mantenuto sempre in istretto contatto con la visione austera dello sdegnoso poeta

A. RODIN: DISEGNO INEDITO.

fiorentino, mentre l'inferno ed i dannati che appaiono nelle sue scolture appartengono, per la miscela volta a volta impetuosa e languida di voluttà fisica e di angoscia morale, più prossimi al Baudelaire che all'Alighieri, come del resto egli medesimo confessò un giorno al raffinato poeta e acuto critico inglese Arthur Symons.

Nei disegni, infine, di quest'ultimi quattro lustri, non lavorando più di memoria ma al cospetto del modello in continuo movimento, il Rodin è giunto a quell'estrema semplificazione sintetica ed a quell'accentuazione significativa di un dato particolare d'una figura, trascurando ed anche omettendo gli altri particolari, che sono le caratteristiche della più recente sua maniera, insieme con un senso sempre più intensamente voluttuoso della giovanile nudità di snelli corpi muliebri, a cui egli si diletta di fare assumere le pose meno abituali, meno agevoli e talora di una bizzarria quasi acrobatica. I propositi del Rodin in questa suprema fase dell'arte sua ed i risultati gustosissimi che egli ne ha saputo ottenere nel campo grafico sarebbe assai difficile esprimere meglio di quanto il compianto critico Roger Marx abbia fatto nelle seguenti righe, che mi piace perciò di mettere sotto gli occhi dei miei lettori: « Dans ses plus récentes statues, Rodin a mis à profit un demi-siècle de réflexion, de progrès, d'émancipation successives: on l'a vu, fort de son expérience, briser les derniers liens et conclure aux amples simplifications que préconisèrent les maîtres de l'antiquité. Sa science graphique a suivi une évolution parallèle: aujourd'hui elle se résume, se condense; la synthèse on est fournie par une série de dessins, entreprise non plus de pratique, mais avec le modèle vers l'été de 1896: on les dénommerait assez exactement les instantanés du nu féminin. C'est, inscrite d'un trait, à main levée et se profilant finement sur le bristol, la cernée d'un contour; c'est la définition, par le trait extérieur, d'une académie que modèle un léger nuage d'aquarelle; c'est la saisie de cent poses inconscientes et momentanées, l'éternisation des plus fugitifs aspects de beauté ».

In Auguste Rodin, accanto al disegnatore, vi è un incisore che non va di sicuro dimenticato o negletto, perchè, se abbastanza limitato è il numero delle stampe, tutte di piccolo formato, da lui prodotte, esse, però, posseggono tale infalsificabile accento di originalità e tale ferma bravura di tecnica da potere essere collocate con onore accanto alle prove più riuscite dei maggiori acquafortisti francesi dei giorni nostri.

Fu nel 1881, durante una breve permanenza a Londra, che, incoraggiato e sorretto con istruzioni pratiche dall'amico suo carissimo Alphonse Legros, pittore ed incisore di non comune valentia, egli si provò, per la prima volta e quasi per giuoco, a

disegnare sul rame, con un semplice ago di acciaio infisso in un portapenne, una specie di giro-tondo di amorini intorno al globo terracqueo.

Il risultato fu così incoraggiante e le difficoltà d'ordine tecnico furono tanto presto e tanto bene da lui superate che in appresso, egli, a varie riprese, eseguì un certo numero di altre punte-a-secco: dodici in tutto, almeno fino ad ora. L'ispirazione varia dall'una all'altra e anche talvolta la fattura, in modo che da una severa ed alquanto arcigna testa di Bellova, la quale riproduce, con vibrati contrasti di luci e di ombre, un notissimo suo busto marmoreo, si passa alla poetica ed euritmica composizione, dal tratteggio filiforme, che ci mostra il gruppo di tre anime del purgatorio sotto l'albero del peccato, richiamando il ricordo di alcuni dei numerosi disegni suggeritigli dal poema dantesco, e da una vaghissima ignuda figura femminile, simboleggiante la Primavera con una grazia ed una eleganza da agile e voluttuoso decoratore del secolo decimottavo, ai ritratti, davvero impressionanti per intensità di vita psicologica, di Hugo, di Becque e di Proust.

Varia la fattura, varia l'ispirazione, ma in ognuna delle dodici punte-a-secco d'Auguste Rodin si scorge impressa l'unghia leonina dell'artista geniale.

VITTORIO PICA.

A. RODIN STUDIO DI DONNA

“ REGINA MADRE E MUSA DE LA PATRIA „

ELISABETTA DI RUMENIA.

I. « *Ella non è morta; dorme* ».

UESTO lo proclamano con la più vittoriosa eloquenza su la sua tomba gli usignuoli ne la presente primavera e i fiori che sbocciano, fulgori e canti sempre immortali, perennemente. Così ella stessa aveva creduto quando fece scolpire sul bianco marmo de la sua piccola Maria così precocemente dipartita: ed è tal fede che si trasmette attraverso a le universali correnti de l'intimo possente amore il quale non può perire perchè non può essere privato di ciò che naturalmente ama: e ciò che più naturalmente ama si è appunto la vita, la vita dei proprii pensieri, dei proprii affetti.

Ma non si è meno commossi, certo, dinanzi a questo stesso suo improvviso addormirsi quando ella stessa, subendo la fatale pausa di questa sosta de la civiltà, per un improvviso insorgere di tragici istinti, doveva tendere le mani in avanti per riallacciarsi a l'avvenire, a l'avvenire sperato invocato affrettato de la Pace, e del tranquillo civile incremento di tutti i popoli. Misterioso è ancora a la scienza il fenomeno del sonno: ma indubitatamente è ristoro, è riposo efficace, è preparazione silenziosa ed occulta di una nuova vita. Questo per il corpo: e pure non sarà vero per lo spirito, se la espressione evangelica tanto nota fu sempre intesa sotto un tale precetto di utile sosta, di rinfrancamento per tutte le intime energie?

Così i Numi tutelari de la Patria non sono assenti quando anche tacciano nei templi deserti; così le fate non sono meno presenti quando si ascondono nei profumati tenebrosi recessi del sogno; così, senza velo d'allegoria, la vita individuale e collettiva si ritempra durante le molte fasi che gli uomini chiamano periodi di stasi o d'oscuramento.

ELISABETTA DI RUMENIA
NEL GIARDINO DEL CASTELLO PELESCH.

Ella « dorme », ma per seguire la sua ispirazione sacra, « il suo cuore vigila ». Vigila per la patria sua, per l'umanità. Ella sarà ne la morte come una de le « riserve » spirituali de la natura. Qualcuno su la sua terra o in estranie contrade sentirà rifluire una vena misteriosa che crede aver conosciuta e non rammenta quando. Fluisce come il silenzio, come la vita nel sonno, come le vene d'acqua nel seno dei monti: che è? Non la critica può dire tutta l'influenza d'un artista, d'un poeta: nè può stabilire dove e quando avvenga, se mai, una interruzione che tronchi la comunione di esso con gli altri. Discende come un filone purissimo ne le menti e nei cuori l'eredità di pensiero, d'amore e di bellezza che un dì una mano versava sugli uomini visibilmente: era come un versare torrenti di luce. Orbene: se gli occhi son chiusi, se le mani sono inerti, la luce che fluiva non può cessare per questo di fluire, perchè la luce fluisce da la luce. Ne l'anima che fu luce, le tenebre non poterono certo entrare nemmeno ne l'ora de la morte: occuparono i sensi, non l'intima casa, l'ultimo fulgido mondo de la visione immortale.

La sua parola, il suo verso, il suo ricordo risplenderanno d'un tratto agli occhi de l'anima pensosa, ne le ore più belle e più raccolte. E s'ella dorme... ciò è buona cosa. Buono è quando in una casa una cara venerata creatura dorme: tutto vi diviene circospetto, riguardoso, raccolto, pensoso, sacro. E' un'ora propizia: forse il mondo degli spiriti si rivela famigliarmente a la creatura addormentata.

Non forse Elisabetta di

Rumenia sarà ora in comunione cogli spiriti meglio che quando era in vita, e più accetta e più ascoltata in cielo?

RITRATTO DI S. M. LA REGINA ELISABETTA DI RUMENIA.
(Da un quadro [illegible] Lecomte Du Nouy.)

II. *Ne la bianca veste di fata.*

Chi non serberà a lungo negli occhi la visione di fulgido candore sotto i cui veli andò per il mondo moltiplicata l'affascinante imagine de la regina poetessa? La bianca veste tessuta d'argento, a l'orientale, le trine, sempre candidissime, e i veli ondeggianti, ne le trasparenze fini e immacolate, tutto ciò richiama a l'imaginazione sovrani paragoni. Ella somiglia infatti a una di quelle bianche nuvole che nei giorni più tersi passeggia pel cielo o vi si tiene immobile a lungo, e al cielo, a l'azzurro, nulla toglie o nessuno si duole che su quello specchio s'indugi: perchè... certo deve essere una preferita amante del sole, il sole l'ha chiamata colassù, ve

la tiene per le compiacenze del suo sublime amore di sovrano. Dunque la nuvola... bianca, non sta sul tersissimo azzurro, per le contingenti pratiche utilità de la terra da irrorare; non vi sta perchè talora le leggi de la natura pare debbano cedere a fenomeni di disordine, di scompiglio; non vi sta per rapire a qualche basso lembo del suolo un po' di sole e dargli in cambio l'ombra, l'ombra sua vagante. No: la bianca nuvola non si vede che alcuna ombra in alcun luogo essa proietti. nessuno lo sa: essa pel cielo naviga e sta come la regina che accompagna ne le pompe solenni il sovrano del suo popolo come del suo cuore.

CARMEN SYLVA ATTENDE AI PROPRI LAVORI.

Perocchè... Elisabetta di Rumenia fluttuò in mezzo a l'affezione del suo popolo e a l'ammirazione dei cólti intelletti precisamente come un natural miracolo di quelli che sovente ci incantano, e al loro rinnovarsi ci rinfrescano il sentimento di tutte le cose belle senza stancarci mai. Ascoltò la voce de le cose, e l'accolse ne l'anima sua con una facoltà finissima di percezione: di quella facoltà che percepisce le armonie degli astri e il crescere de le erbe. Fata abitatrice dei recessi de lo spirito più amici, ella fu sempre meravigliosa come una fata; ma più che aver abbracciati gli alberi. più che aver accarezzati i fiori e lambite le onde, il vento, lo

spirito sensibile de la natura, l'amò primamente, l'avvolse, la pervase di sè. Nei suoi veli, nei suoi ricchi paludamenti lievissimi, frangiati, il vento fu che penetrò, e le comunicò tutte le più pure più semplici e più intime vibrazioni e verità de la natura: fece palpitare la sua veste di fata, come certo doveva essere un magnifico ultra mondano spettacolo vederla dai balconi del castello di Sinaia e quando fu per dirle l'ultima sovrumana parola, il suggello di tutte le intime rivelazioni al suo genio e a la sua bontà, precisamente come una nuvola l'ha involata da la terra al cielo. Come passò attraverso al suo popolo nei suoi giorni compiuti fino a un'età più veneranda, così resterà ne la visione di tutti perpetuamente.

Ella ebbe del resto qualche prova caratteristica che dava al suo aspetto una strana somiglianza con le fantastiche creature abitatrici dei boschi e de le acque: ancor giovane portava già i capelli grigi, e da la sua fisonomia, in seno a quel candore animato, piovevano al riguardante fiumi di triste dolcezza, e di dolce tristezza: un senso profondo e consapevole del mistero oscuro de la vita e de la misteriosa legge di bontà che con più rassegnazione che ribellione, con più ubbidienza che dominio raggiungerà la vittoria, appagamento e riposo di tutte le buone naturali brame de l'uomo.

LA REGINA ELISABETTA DI RUMENIA E LA SUA REAL FAMIGLIA.
(Dovuta a la cortesia di P. De Luca)

Nata da una de le più illustri famiglie d'Europa, dei principi di Wied, per valore, per genio, per saggezza di comando e di condotta fedele a le sue

tradizioni, nel suo stesso padre Guglielmo Hermann di Wied ella ebbe ad ereditare immediatamente il pensiero e l'amore de l'arte, profondi. Uomo consacratosi a l'ideale per una libera e forte vocazione nel tranquillo castello di Neuwied si dedicava libero da tutti gl'impacci de la vita mondana ai sogni de l'arte ed alle speculazioni scientifiche. Studiò il magnetismo e lasciò degli studi su la cura de le malattie nervose, e accanto a le sue benemerite fatiche scientifiche, di una produzione ricca di disegni, di album, di acquarelli, di quadri arricchì il suo castello dove ancora oggi i suoi figli religiosamente la conservano. Il 29 dicembre 1843 dal suo matrimonio con Maria di Nassau nacque Elisabetta. La fanciullezza di costei vivace e comunicativa fu in parte metodicamente e, diciamo pure, tirannicamente repressa da le prime istitutrici: ma a la signora Lavater ella dovette se a coteste cattive influenze di prima si potè sottrarre con un criterio educativo assai più largo, e con un geniale impulso a l'amore di tutte le cose e le opere belle. Da la grammatica a la filosofia, tra le tele e la musica in breve ella fecesi una vasta cultura ed una educazione artistica che la facevano ovunque ammirata. I suoi giochi, le sue naturali compiacenze infantili per un numero sempre grande di bambole che si confezionava da sè. il suo gusto per i panorami e i paesaggi magnifici che le si offrivano dal castello paterno, i capolavori de la letteratura e de l'arte nazionale e straniera e sopratutto il genio che si sviluppava e già risplendeva ne la sua psiche femminile, con l'immacolato candore de le sue innocenti vesti di bimba serbato con particolar gusto attraverso agli anni — simboliche singolarità da cui le anime straordinarie non sanno astenersi — la designarono dunque ad una magnifica eredità di fata buona e meravigliosa

CARMEN SYLVA FRA DUE DE LE SUE CIECHE.

III. *Carmen* il canto, e « *Sylva* la foresta.

Ella ha detto: « Carmen è il canto, e Sylva è la foresta; il canto dei boschi canta se stesso. Se non fossi nata nella foresta, da lungo pezzo non sarebbe ripetuta la canzone che essa mi disse quando m'apprese a capir la voce dei suoi uccelli. Il mio cuore poi v'aggiunse il ritmo. e la canzone culla le mie sofferenze ».

La sua produzione poetica è davvero considerevole, sono più di venti volumi, e, degno di nota, la sua vena sempre uguale, sempre fresca, sempre nuova, non si ripete mai. I più noti nel mondo letterario sono i volumi che hanno per titolo: *I canti della vallata di Dimbovitza*, *Jehovah*, *Le canzoni del mare*. *Il mio Riposo*, *Tempeste*, *Il mio Reno*, *le Poesie rumene*, *Sapienza mondana*, *Madre e Bimbo.*

Non è facile compito analizzare questa ricca psiche femminile atteggiata e intessuta nei ritmi accarezzanti l'orecchio il più delicato, ma più l'anima as sorta ne le misteriose simpatie che la musica e il canto interiore ridesta. L'idea non è troppo incor porata a la forma, a la materialità del suono e del segno se non quanto basta per fare un cenno a le anime sorelle che attendano a quel nuovo richiamo. Somigliano le sue aristocratiche e sobrie espressioni, a cenni d'una mano invisibile che appare ne l'attimo fuggente, e sussurri che sfioriscono in un ge loso silenzio appena sbocciati.

Una volta però risposto al suo richiamo, percepito il suono de l'intima idea su la cui traccia la mente cammina senza più l'aiuto de l'espressione sensibile, l'incanto del mondo ideale si schiude come una prateria fiorita e sconfinata, come un cielo trapunto di stelle senza limiti. L'opera poetica di Carmen Sylva non ha le proporzioni smoderate dei titani del genio; ma che importa a noi salire a le stelle levati sugli omeri di un gigante, o con l'allodola fendendo l'aere e le nubi?

Quali miracolose cose sono le rivelazioni d'una cotale poesia! Nei giorni grigi in cui la terra è presa da una sonnolenza accidiosa e si appesantisce sul suolo la massa di una triste nuvolaglia, come è bello il trionfo d'un raggio interiore che a poco a poco tutto lo spirito ci rianima, ci riconforta, ci ridà la gaiezza di una rinnovata fiducia e pensando, vediamo e, beati, godiamo il sole e l'azzurro che sta sopra le nuvole » e trionfiamo di tutte le noie e le melanconie di cui per lo meno hanno aspetto tutte le cose intorno a noi. Così a volte persino ne la parola umana lo spirito che rasenta il basso suolo, gravemente, e s'indugia lento e accidioso, ritrova un'atmosfera che oscura e smorza ogni intimo ardore. Non certo è la parola, il verso de la regale poetessa. Ma a la lettura dei suoi versi non esperimentiamo un miracolo inferiore a quello sopra accennato.

Quale proporzione riscontriamo noi fra i versi brevi, cesellati, in cui le parole quanto più preziose tanto più sono contate come le gemme in una corona, — e le idee e i sentimenti che a l'occasione di quella rara lettura ci si suscitano dentro? E' qualche cosa di più che la semplicità dei mezzi, stile distinto d'ogni grande artista. Ne le poesie di lei v'è un cenno de la gravità de le cose che il lettore attingerà approfondendo il pensiero poetico: v'è insomma una risonanza strana come in una conchiglia marina. A ragione: poichè l'idea che nasce, e sale su dal profondo oceano di un'anima per passare su la superficie d'un'altra anima e in essa di nuovo sprofondarsi, non ha veramente il tempo di spegnere quelle native risonanze interiori. S'ella vibra, le sue vibrazioni sono ancora tanto forti e vive che quando l'altra anima accogliendo la palpitante idea, si mette naturalmente a vibrare a l'unisono, quelle sono raddoppiate, e l'idea ha ottenuto assai più di quello che era atta di per se stessa a fare.

Ella dunque ci aiuta con una poesia, con una strofa, con un verso a ripossedere una bellezza, una verità, una bontà che a noi s'era oscurata; ci aiuta a vincere nei momenti in cui meno speravamo e nei quali forse, per una depressione più forte de lo spirito, disgustati di tutto allunghiamo la mano a un suo volume non per reagire ma per cedere a la tristezza trionfatrice. Ella ci aiuta con la virtù magica del canto. La sua poesia è veramente canto. La magica virtù musicale che un dì si sposò a la parola umana, non perdette nulla de la sua potenza, le portò in dote quella virginea forza che tutte soggioga le anime negli individui come ne le moltitudini. E, indubbiamente, sotto un certo aspetto, s'è anzi da questo connubio accresciuta.

E' la parola come la veste, l'incarnazione del suono: la parola poetica è come una celeste creatura danzante . Qual più affascinante meraviglia la fantasia ci può creare dinanzi? Ne le finezze de la sua psiche femminile, Carmen Sylva più d'una volta avrà trovato che le giovò assai, a lei poetessa, l'esser nata donna.

RE FERDINANDO DI RUMENIA.

Somiglianti istintivi presentimenti le fecero indovinare il più bel miracolo che i suoi versi avrebbero prodotto: l'idea sposata al ritmo » ecco il *carme*, ecco la felicità degli uomini, ecco la gioia di cui ella volle far dono agli uomini durante tutta la nobile ed operosa sua vita. Ella ha scritto: « Quando un pensiero prende possesso di me, io non voglio ma devo farlo in parole, inserirlo in un poema, altrimenti esso non mi lascia più pace. Quante volte ho deplorato il mio talento poetico e mi sono ribellata contro la Provvidenza che ha posto un così pesante fardello sulle mie spalle; ed ora io conosco che questa è la mia più grande felicità ed è una benedizione per me, il poter dare piacere ad altri. Il mio più grande desiderio è di scrivere in tal modo che tutti possano pensare di scrivere essi stessi quello che ho scritto io.... E quale felicità è

il poter mostrare le bellezze de la verità, realizzare e rappresentare il bello!

Quando ancora portava la treccia piovente su le spalle, il principe Carlo di Hohenzollern Sigmaringen la chiese in isposa. Otto anni prima, a la corte di Berlino in lutto egli l'aveva incontrata, ed essendo ella in quell'occasione scivolata su di un gradino de la scala, fu lui stesso, che le era vicino, a porgerle la mano e a impedirle una caduta. L'episodio si chiuse: non si rividero che ad un concerto di Clara Schumann, otto anni dopo, come abbiamo detto, poi in casa de la madre. Il 15 novembre si celebravano le nozze di Elisabetta e di Carlo, già

IL PRINCIPE EREDITARIO CARLO DI RUMENIA.

eletto principe di Rumenia. Matrimonio d'amore, cosa degna de la più bella simpatia, ecco che ne la vita stessa, ne le più definitive decisioni personali, interessate, intime, ella si effondeva sinceramente in bontà, come quegli alberi orientali che esalano i più rari profumi e non cessano mai come se il mondo, l'aere, l'azzurro fosse un tempio. Rivolgimenti politici e gravi perturbazioni potevano agitarla certamente come i più giganteschi alberi de la foresta non restano immobili al passaggio del vento impetuoso: ma ella fidente ne la sua vocazione radicata di bontà non cangiava, non veniva meno. Nacque la prima principessa romena, succedettero giorni più calmi, e anche di maggior gloria, poichè ne la guerra russo-turca, il suo consorte valoroso le guadagnò il titolo di regina.

Sul regno di Rumenia composto in pace e avviato a sicuri destini ella s'assise — senza scomporre il suo decoro di sovrana, ritornando più calma e più assidua a l'arte e a la poesia.

Il pennello stesso aveva per lei de l'armonia. La magnifica dimora del castello di Sinaia seppe la mistica attenzione di lei al mormorio incessante de la natura, de l'acque, degli alberi, degli augelli; al concerto universale da l'anima, da la voce multiforme. Come amò quella dimora, come vi fece un nido de l'anima e insieme un tempio per le sue contemplazioni! Moltissime de le sue poesie serbano veramente il fresco profumo di quel ritiro, e i suoi racconti anch'essi, che somigliano il gorgheggio vivace di frotte d'augelli mattutini.

Al castello del Pelesch evvi una fontana che in una de le penombre soavi che fanno sognare ed ascoltare, porta e ripete ininterrottamente le parole scolpite: « Che questa acqua fluisca per la prosperità del Re e de la Rumenia ». Ciò è squisito; e una volta ancora dimostra come nel raggio d'influenza d'una creatura superiore tutto si compone secondo significazioni sublimi e nobilissime maniere. Tutte le cose e tutte le forme prendono uno speciale atteggiamento. Elisabetta di Rumenia era appunto una di tali creature superiori. Non che tutto ella innovasse, tutto ella creasse intorno a sè. Ma tra le prerogative efficaci di un essere privilegiato come lei ve n'era un'altra che è sempre inseparabile da la prima: di essere nel magico intreccio di forme, d'imagini e di cose, una pietra di paragone. Tutto ciò che la natura profuse di bello e di grande nel suo eletto ambiente non sì tosto ella vi apparve che si rivelò nel più raro valore. Un albero, un sito, una reliquia del passato, una tradizione, che prima furono trascurati sempre, al suo passaggio acquistarono un'evidenza che non solo li illuminò agli occhi di lei, ma per mezzo suo, oltre che a cagione sua, anche agli occhi di tutti gli altri.

Ciò che piaceva a lei, ciò che ella amava, ciò che lodava, ciò che aveva voluto al suo passaggio o intellettualmente accostato al pensiero di lei vibrava come un'improvvisa ed un'insolita armonia: un poema di inesauribili ricchezze ideali di pensiero, di fantasia, di sentimento.

Il beneficio che ella apportò a questa maniera fu senza esagerazione, incomparabile. Una legge di grazia squisita pareva dominare ne la natura stessa e in tutte le circostanze: perchè il grazioso nume de la sua presenza irraggiava una gentil virtù quale i nostri poeti del « dolce stil nôvo » svelarono al mondo in una incontestabile gloria tributata a « l'eterno femminino ».

Ella parve intanto una purissima fonte di regale poesia, di bontà fulgente nel perpetuo rifrangersi di incessanti atti gentili e benevoli, di bellezza soave come il refrigerio d'un'onda freschissima ed inesauribile. Ella fu una sovrana volontà che visse per elezione « per la prosperità del Re e de la Rumenia »: fino a l'ultimo. Visse così e fu donna d'arte, e l'arte sua fu delineare l'indistinto de l'armonia complessa di tutto l'essere suo, e dare una espressione superiormente didascalica ai fatti meravigliosi del suo essere e de la sua vita. Fu in questo somigliante al Pelesch.

Ricordate: « E' un gran bel compagno il Pelesch con la sua capigliatura a riccioli e gli occhi di un azzurro profondo... E' un continuo meraviglioso mormorio, come quando un lieve venticello fruscia dolcemente tra le fronde. Il Pelesch non si stanca

RE FERDINANDO.

mai; tanto grande è la sua forza, tanto delizioso il suo viaggio. In eterno egli dispensa le sue onde spumanti a nuove moltitudini, e non chiede quante ne dia... Il Pelesch si compiace quando si resta meravigliati delle sue storielle... Io mi son seduta per lunghe ore accanto a lui e l'ho ascoltato... ed ho sentito spesso un canto ed un sussurro meravigliosi. Ecco: io voglio raccontarvi, o fanciulli, tutto ciò ».

Ed ella ha raccontato perchè le sue cose dolci e pacificatrici fossero dette a tutti, giungessero a nuovi paesi, oltre nuovi mari, « fin laggiù dove cessano le tempeste ».

Aveva ben imparato a soccorrere quando scriveva nei suoi pensieri « non vi lagnate di soffrire », e quando si dedicava così al suo ideale letterario. Non chiedete dunque come e perchè la sua vita di scrittrice sia stata tanto feconda: le stesse regali occupazioni, l'impeto de la sua produzione aveva origine da un'intima inesauribile energia che aveva sol bisogno di effondersi per il bene « del Re e de la Rumenia »: proprio come il Pelesch che fluisce incessantemente perchè « sa bene che lì, nelle profondità del monte, havvi il gran lago, che non si estinguerà mai, mai prima che il Bucegi non divenga polvere, e il mare non copra i Carpazii ».

Su l'opera sua letteraria ci starà sempre incancellabile la scritta de la fontana del Castello: e i posteri continueranno ad abbeverarsi per la loro ideal sete a quell'onda immortale.

Qualcuno ha detto che nel suo blando romanticismo ella perdeva talvolta il rilievo autentico, la consistenza reale de le cose. Ma quando a la foresta, il vento, spirito possente de la natura, investe l'immenso popolo di alberi e li scuote e percuote, e li accarezza e li agita, quell'animarsi improvviso di tutte quelle forme nel vasto movimento loro impresso non supera davvero tutti i rilievi, tutti i contorni decisi per immergere tutto in un palpito, in un moto unico ed amplissimo? Il soggetto era sovente per la poetessa un alberello esile che si sentiva il vento venire da una parte, ed essa a quello lo lasciava tosto curvarsi ed atteggiarsi: precisamente come ella soleva fare per la sua anima quando un nume approssimantesi la induceva ad assumere l'atteggiamento più pio.

IV. *L'arte, « preghiera sensibile ».*

Da le mani pie d'una donna di meglio non ci potevamo attendere. « I cespugli fioriti esalavano i loro profumi e i riflessi della luce mettevano dei raggi sul volto del giovane che colla preghiera e colla meditazione si preparava a diventare un servitore del cielo ». Eccolo là palpitante il divino mistero de le cose atteggiantisi consciamente ed inconsciamente secondo una celeste virtù: che può fare un'anima bennata per resistere a la più bella de le leggi naturali? L'aura mistica in cui volteggia appena sbocciato il pensiero de l'artista, l'immanenza del divino ne l'umano, e tutta la stessa innata bontà de la sua psiche femminile, se per lei come ad ogni donna la preghiera discese un poco da le cime de la più arida spiritualità, la sua sensibilità ascese, la sua passione del bello, la sua ammirabile facoltà artistica e sotto il fuoco d'un mistico ardore e col fuoco d'un'appassionata nostalgia del bello la sua arte divenne quello che ella stessa appellò « una preghiera sensibile ».

Tutto ciò è umano. La critica severa può discutere fin che vuole se la sua gloria di poetessa sarà veramente immortale: può sentenziare che forse anche in mezzo al suo popolo per l'avvenire più facilmente ne sarà ricordata la donna che l'artista. Ciò che ella fu ne la vita è tanto bello e grande che le ha meritato una perenne gratitudine al pari che una illimitata ammirazione. Ma, osserviamo, la sua produzione letteraria potrebbe levare la sua voce contro una sentenza che non le assegna il posto che si merita, e dire: « Perchè questo? Niente di umano mi fu estraneo ».

Ne le sue pagine l'osservazione diligente, premurosa de la vita, de le condizioni degli uomini è costante. V'è un acume speciale ne l'approfondire certe strane situazioni (strane ma non meno vere), e ne l'esprimerle adeguatamente e con molta sobrietà con dei rapidi tocchi degni dei grandi maestri. Questa regina non visse sul trono come una dea troppo lontana da la terra, ma il più dei suoi giorni discese con tutta l'anima, con tutta l'intenzione e l'attenzione accorata d'una sorella buona e pietosa in mezzo a la realtà, a le prove di tutti che anche non erano sovrani.

S'ella pregò?... Pensate. Quando le morì l'unica sua figliuoletta, l'amabile Maria, il lutto di lei fu di quelli che oscurano per sempre tutta una vita.

A ragione. Ella soleva chiamarla spesso con un affetto adorabile « Sonnenkind: bimba di sole ». Che ne avrebbe fatto di quell'intensità, non dico d'amore — chè l'amore sarebbe sempre andato a l'oggetto immortale se anche fatto invisibile — ma di atti, di parole, di sensibili attenzioni che circondavano allora la sua Maria? Le avrebbe consacrate in una laboriosa attività d'arte, a quella guisa che non altrove che sopra un altare si depongono in ultimo tutte le nostre cose più care. Per dolore ed

amore, tutto in lei si riconsacrò: tutto divenne preghiera. Fu stilizzato tutto così misticamente, anche quando si curvò sopra le più umili cose, sopra i più negletti dolori. Del resto, anche ne l'intimità, ne le ore di lavoro, fra le sue damigelle, il suo portamento indiceva a preghiera non perchè immediatamente fosse un atteggiamento religioso, ieratico ch'ella potesse avere, ma perchè atti e portamento de la persona si trasumanavano così: tutto passava attraverso ad una spiritualizzazione che a poco a poco rapiva il riguardante a se stesso, gli faceva dimenticare le nozioni del tempo e del luogo presente e credersi trasportati in un altro mondo, in un'altra vita. Insistiamo su questa continuità del suo essere e del suo svilupparsi ne l'arte come ne la vita. Non v'era in lei una duplice personalità de le quali quando l'una fosse presente, fosse irriconoscibile l'altra: no. Più palpitante, più sincera di così la sua vita e la sua arte non poteva essere.

Il nume che l'ispirava era sempre presente in lei. Essa aveva bisogno di ricorrere ad intermittenti invocazioni, a purificazioni lustrali per rifarsi monda al cospetto d'Apollo. Anzi: le belle e buone opere da cui tornava a l'arte, le portava come una felice conquista, come un merito maggiore acquisito. Ella sentiva che il bene è il più grande merito a la Bellezza, se la Bellezza si può meritare. Di più, ella provò in se stessa la realtà di quanto aveva già esperimentato ed espresso il grande Chateaubriand: « Je souffre et les souffrances prient ». Nessuna forma di preghiera può atteggiare l'essere, la creatura al cospetto de la divinità quanto il natural soffrire. Chi soffre già implora per sè. Leggete, dal volume di Poesie, *Il mio Riposo*, una fede ne la vita, ne le cose, ne la bellezza immortale del creato vi palpita possentemente che non ci possiamo trattenere dal riprodurla per intero.

LA STELLA CADENTE.

« Splendente e pura stella, ero una volta,
Uscita appena da la man di Dio
E stavo su ne la celeste volta,
In estasi dinnanzi al Fattor mio.

Ei mi chiamava: Stilla di rugiada,
La fiammella del suo pensier divino.....
Ed ora — errar per tenebrosa strada,
Ne l'esiglio scacciata, è il mio destino.

Perchè di sua potenza ho dubitato
Quando un dì vidi in fiamme un mondo intero,
E l'astro che raggiante avea mirato,
Si dileguò — nel volger d'un pensiero. —

Allor ne l'esser mio divampò un foco
E il mio cór insaziato consumava
Ne la fiamma ondeggiante, a poco a poco,
Esso, che a vita eterna già aspirava!

Poi Dio, che il mio furore avea mirato,
Con un unico sguardo mi ha colpita —
Uno sguardo che tutto ha sfracellato:
I miei rai — la mia speme — la mia vita!

Chiusi gli occhi — ed il capo mi nascosi
Fra le braccia così — per non vedere
Quel gran sfacelo — e i cenni misteriosi
Da le sorelle mie, splendenti e fiere.

Ma udivo ancora il canto alto e giulivo
Da le sfere — e il mio labbro restò muto,
Questo labbro che un tempo ognora aprivo
Sol per l'inno di lode e di salute.

E ne lo spazio che non ha confini,
I celesti splendori e gl'infiniti
Gaudii, perdeano i raggi lor divini
E mi parevan sogni ormai svaniti.

— Ero una stilla pura e luminosa
Ne la volta celeste del mio Dio —
Or m'inabisso — e scendo senza posa,
Perduta, abbandonata ne l'oblio ».

V. *I capelli bianchi e la spuma del mare dopo la tempesta.*

È sempre lei che ha scritto: « Ognuno di noi, quasi, ebbe il suo Getsemani e il suo Calvario; quelli che risuscitano dopo non appartengono più a la terra ». E ancora ella ha detto: « I capelli

LA REGINA MARIA E IL SUO PRIMOGENITO.

bianchi sono le frangie di spuma che copron il mare dopo la tempesta ». La sua biografia può non contenere quegli elementi fantastici e romantici che con preferenza si aggirano e si moltiplicano attorno ai personaggi distinti de la dignità, del comando o de l'avventura: la stessa somma di dolori che gravano sopra di ogni vita potè essere per lei meno pesante che ad altri: ma se i suoi dolori furono minori di numero e di importanza obbiettiva che per qualche altro capo coronato, se ella resse a le traversie immancabili de la vita, e ai lutti che colpirono sopra tutto il suo cuore di madre, l'intensità del suo dolore non fu minore, cioè non meno sentita. Solamente in lei, come in molte nature superiori, il dolore che pesa e trafigge non si esercita in basso, ma in contrario senso: non è un peso che opprima, ma è una saetta che trafigge e sospinge a l'alto.

Quando è passata la burrasca, quando la tempesta è caduta, al riguardante su la distesa ancora livida e battuta de le acque sorge una domanda: dov'è la burrasca, dov'è la tempesta? Non è sfuggita come una maligna forza, ma è disparita come una vanità che invano tentò di rompere l'equilibrio e la pace del mondo; ma il mare s'è fatto candido

UNO DEI PIÙ RECENTI RITRATTI DE L'ATTUALE REGINA DI RUMENIA.

di spume argentee..... E' uno spettacolo nuovo senza paragone. — In *Chi bussa?* ella dice: « Come un'aureola di santa, i capelli bianchi le circondavano il viso diafano, e parole di saggezza cadevano dalla bocca, siccome preziosissime perle ». Attinge dunque ormai paragoni e somiglianze dal paradiso.

E' dunque salita tant'alto omai! E si adorna degli stessi naturali immediati effetti dei suoi dolori sul suo corpo mortale, precisamente come il mare s'adorna di spume dopo la tempesta: d'un corpo austeramente plasmato, di capelli incanutiti. Aveva già guardato a la vita con l'esperienza man mano acquisita, e in un pensiero semplicemente delineato aveva dettato la sintesi de la legge che come una ferrea sbarra contiene l'uomo nei termini più austeri: « I bimbi non hanno che diritti, gli adulti non hanno che doveri ». E nessuna come lei sentì i doveri suoi, e li amò! Ella fu madre! Dolcezza sovrana per la donna, e gloria, e ambizione impareggiabile! Ma con quanta consapevolezza visse la sua maternità: « La donna è più capace de l'uomo a comprendere l'artista. Per la maternità ella sa quanto sia crudele il partorire ». In una lettera che porta la data del 12 aprile 1874 scriveva a la madre sua:

« Vorrei piuttosto diventare come Niobe una pietra piangente, anzichè non essere stata madre ». Ella dunque incanutì con gloria morale, non meno che intellettuale: a quella guisa che rosseggiano i pampini dei vermigli tramonti ottobrini che già accompagnarono la pompa dei grappoli, la stagione fruttifera. Il dànno fisico degli anni esperti e afflitti è la testimonianza de le battaglie combattute e superate. Ah come visse accanto a quel Re Carlo di Rumenia che fu giudicato dopo la sua morte come uno dei più saggi sovrani, come da tale saggezza riconosciuta ella stessa s'illumina nuovamente, tanto che in lei fino a l'ultimo dei giorni in cui è sopravissuta al suo sposo si affisavano come in un identico regal fulgore quanti al trono di Rumenia anch'esso chiedevano il responso dei più tragici enimmi ne la tragica ora. Di nazione tedesca, nutrita di cultura e d'arte tedesca, s'ella esercitò un'influenza sul regale suo sposo fin ch'egli visse, tale influenza dovette essere così umana, così poco freddamente politica, che presso tutti quelli che poterono commentare l'atteggiamento lungo di attesa de la Rumenia, ella non ebbe alcuna colpa giammai da farsi perdonare. Ella fu la donna che giunse a vedere de le tempeste de la vita, anche per la sua casa regale, per la sua nazione adottiva al pari che per la sua terra natale, la più grave e la più paurosa. Sempre il più puro e santo amore la guidò anche nei difficili momenti politici di questa estrema ora: una luce di bontà dolorosa l'avvolse, e fu quella che, alfine, nel suo seno la rapì. La Rumenia è ancora in pace. Non tarderà molto ad essere trascinata anch'essa ne l'universale conflitto? Chissà! Certamente la tempesta, se si scatenerà finalmente anche per essa, ruggendo ne la tomba regale di lei, nel fragore de la tragica parola l'assicurerà che non troppo presto ella morì, se la cieca brutale possanza de la guerra ch'ella scongiurò, non ha poi in suo potere i fini, le conseguenze mediate che le sfuggono. La guerra verserà il sangue, spargerà di rovine la terra, oscurerà tutta la vita ed il mondo. Ma non potrà impedire che dai suoi stessi danni rinascano per l'umanità più belle e purificate speranze, e il cielo si faccia più terso, essendo sgombrato da mortiferi vapori e ardori.

Per la pace, per la pietà, per la sicurezza nazionale, scongiurò la guerra: — benchè, si dice che nessuna influenza abbia esercitato politicamente sul nuovo re succeduto al suo consorte. Ma ella che incanutì conscia dei suoi dolori, se fosse giunto a

S. A. R. IL PRINCIPE CAROL.

la sua mente e a la sua coscienza il momento d'una necessità ineluttabile, non avrebbe esitato un momento: e ne l'estrema più grave prova de la sua casa e del suo regno avrebbe lanciata se stessa, non per amore de la guerra, ma perchè anzi la guerra finalmente apportasse a tutti quel bene che

IL CASTELLO REALE DEL PELESCH.

tutti gli altri pacifici mezzi non avevan nemmeno più saputo trattenere.

VI. *Regina*.

Ora che la morte l'ha accolta nel suo inviolabile mistero che pone a la vita umana un sigillo a quella guisa che si chiude per sempre un libro d'intenso pensiero e di palpitante amore, il suo destino ci appare veramente regale più che per altra donna mai. La sorte di regnare degnamente sovra un nobile popolo fu una forma più estrinsecata di quella sovranità che ella ereditò sovra tutti i nobili spiriti a cui sarebbe giunta la rivelazione de la sua arte squisita. Dedicandosi ad ogni forma di beneficenza che inesauribile fluiva da le sue mani regali, si meritò il titolo di « Madre della Patria », perchè i suoi sudditi grati ed ammirati amarono prendere per lei un titolo somigliante da una de le sue liriche più espressive. Tanta tenerezza conquistata la illuminava poscia, sicchè subito accanto a la dolcissima figura di « Madre » ella appariva redimita da la

S. A. R. LA PRINCIPESSA DI RUMENIA.

S. A. R. LA PRINCIPESSINA ELIANE DI RUMENIA.

PANORAMA DI SINAIA.

luce di tutto l'amore, e di tutta la gloria insieme. Chi vorrà domandarci di più com'ella fosse *regina?* Tutto ciò che concorre a plasmare i diversi elementi nobilissimi che coesistono e fanno insieme la persona reale e vivente, è tal segreta virtù che non permette poi mai di separarli e di fare fra uno e un altro un taglio netto, un punto definitivo di distinzione. A noi pare che una sola risposta potremmo dare a lo scrutatore più curioso. Vogliamo spiegarci con un esempio. Abbiamo trovato in lei la giovane principessa ignara, poi cólta e geniale; abbiamo trovato poi la donna matura, la sposa a un nobile principe che le diede il politico titolo supremo di regina; abbiamo trovato in lei la poetessa, la rara scrittrice, la cultrice d'ogni forma di bene e di bellezza; abbiamo trovato in lei l'angelo pio de la carità; abbiamo trovato infine l'adorabile dolcezza di madre che con le altre prerogative spirituali in lei anche oltre la morte resterà ne l'altra vita sua più perfettamente sviluppata; e a tutto ciò che in lei contemplammo ed ammirammo fate che le stelle discendano a guisa di corona a cingerle il capo venerando, fate che le fronti degli uomini che lei conobbero insieme con l'opera sua s'inchinino per il facile debito di venerazione ed ella sarà, come è realmente, Regina.

« Regina » perchè ella consapevole ed intera possedette se stessa. nel suo pensiero, ne la sua arte e in tutta la sua vita: maggior possesso non può alcuno ottenere e nemmeno ambire.

« Volete che mi metta a raccontare,
Rispondendo a l'inchiesta premurosa,
E stupirvi così che poi giurare
Potreste. di conoscere ogni cosa?

. . . .

Che pensai? — e i capelli ho già sì bianchi?
Che vidi? — e tante rughe ha il fronte mio?...
Se pianti e veglie reser gli occhi stanchi?
Se or son fredda — e se un tempo ardevo anch'io?

Tutto quanto soffersi? — A che aspirai?
La gran rinuncia — e come ho combattuto?
Cosa seppi tacere — e sopportai?
— Udite dunque tutti: « Sì — ho vissuto! »

Paolo Zani.

S. A. R. IL PRINCIPE NICOLA.

IL GIARDINO ITALIANO.

UANDO gli animi saranno più sereni e la vita tornerà a battere col ritmo tranquillo degli anni di pace, svanite le preoccupazioni e le ansie e le speranze che rendono così terribile e pur così bella la vita d'oggi, molte cose torneranno in valore cui ora forse solo la curiosità di pochi ripensa, e che sembrano o sono tanto lontane dalla realtà più potente e più attraente.

Oggi intanto un elegante volume della contessa Pasolini Ponti ci richiama verso un affascinante problema d'arte e di storia, uno di quei problemi di erudizione i quali hanno in sè un motivo di interesse generale e costante.

Alla storia del giardino italiano dedica pagine di commosso entusiasmo l'autrice, cui la rievocazione delle glorie passate suggerisce rimpianti e consigli e incoraggiamenti per il presente.

Certo, riandando con la memoria alle meraviglie che i nostri architetti e costruttori di giardini del passato hanno compiuto in tutte le età e in tutte le regioni d'Italia, un'amara malinconia pervade dinanzi alla miseria e all'oblio di questi ultimi anni. Ma ciò che si rimpiange per l'arte del giardino non è poi altro che la conseguenza d'un abbandono e d'un mutar di gusti e di tradizioni che si rivela sopratutto, nella vita moderna, nel diverso e più semplice tenore di vita della maggioranza delle famiglie. Qual meraviglia che l'arte del giardino italiano, purissima e degnissima gloria nostra, sia caduta nell'abbandono e nell'oblio, se la vita signorile si è ristretta in più angusti confini, se

ROMA — ANTICA VILLA CARPEGNA, OGGI MAZZOLINI.

al palazzo fastoso, alla ricchissima villa hanno succeduto più semplici villini contornati da un po' di verde che diano solo l'illusione dello spazio e della natura?

Io penso naturalmente a Roma che è ricca e famosa per palazzi e per ville, fra le più degne d'Italia, e la cui ricchezza verde è stata in questi ultimi trenta o quaranta anni menomata, deturpata, diminuita. Ville magnifiche e ricchissime caddero nelle mani di speculatori avidi e bruti che le distrussero per ricostruire sull'area dei giardini incantevoli e dei viali secolari di quercie e di lecci, i grandi casamenti di speculazione che poche centinaia di metri più lontano avrebbero avuto la stessa funzione sociale ma avrebbero risparmiato

SETTIGNANO — VILLA DI GAMBERAIA: GIARDINO E FIANCO DELLA VILLA.

(Fot. Alinari).

un danno che nulla varrà più a diminuire e a far dimenticare.

A tanta bellezza distrutta, a tanta ricchezza sprecata che cosa può opporre la modernità degli architetti? Al posto dei palazzi abbattuti, al posto delle ville distrutte, quali altri palazzi, quali altre ville si possono oggi contrapporre?

BELLAGIO — VILLA MELZI D'ERIL: GIARDINO.

TRICROMIA DAL VERO
IST. IT. D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO

N. 258

DINTORNI DI FIRENZE — VILLA DI MAJANO, DI PROPRIETÀ DEL BARONE TEMPLE LEADER. (Fot. Brogi).

SETTIGNANO — VILLA DI GAMBERAIA: IL GIARDINO DA UNA FINESTRA DELLA VILLA. (Fot. Alinari).

Ahimè, che il vuoto è sconfortante! Il bilancio attivo è nullo!

I privati, abbandonati i palazzi fastosi, hanno cercato nei villini e nelle villette della periferia l'aria, la luce e il sole che i vecchi palazzi ignoravano, nei giardini minuscoli quattro palme e due alberi dovevano rappresentare e contentare quel desiderio di verde e di natura che è nel fondo di ogni animo umano.

Il governo, lo stato, il comune hanno sempre lottato con l'economia e il desiderio di grandiosità, passando a volta a volta nelle costruzioni dal meschino al mostruoso.

Si sono abbattute o si son lasciate abbattere le ville, ma non si è mai pensato di ricostruire altrove, per la città che sempre più si estende da ogni parte, una bellezza nuova di verde e di fiori, che potesse non dirò competere con le ville antiche, ma almeno completarle e continuarne la tradizione. Ma se l'èra dei grandi mecenati e dei ricchi signori che hanno affidato il loro nome anche o sopratutto ai sontuosi palazzi e alle ville fastose è tramontata, e la vita moderna si contenta di più semplici gusti e si raccoglie entro più modesti villini e ristretti giardini, non per questo l'opera dell'architetto si libera da certi doveri o annulla certe possibilità. Anzi, nelle dimensioni più ridotte tanto delle costruzioni, quanto dei giardini, l'armonia e l'accordo fra le parti possono giungere più facilmente ai più felici risultati.

TUSCANIA (TOSCANELLA) — GIARDINO VESCOVILE.

Nel rinnovamento edilizio delle città d'Italia che caratterizzava questi ultimi anni e che possiamo supporre non si arresterà col ritorno della pace, l'opera degli architetti e disegnatori di giardini deve raggiuugere l'importanza che merita la soluzione di questo che non è il minore dei problemi d'edilizia moderna. Ma occorre che sia ben definito e ben inteso il carattere del giardino italiano che è stato da noi per troppo tempo dimenticato o disconosciuto a vantaggio delle forme di giardino inglese.

E perciò lo studio della contessa Pasolini Ponti

ROMA — VILLA CHIGI

ROMA — VILLA CHIGI.

giunge veramente a proposito come quello che più che far la storia del giardino italiano ne illustra i pregi e i caratteri originali e mostra come e quanto differisca dalle altre forme di giardini, e come esso meglio risponda al nostro sole, al nostro clima, al nostro cielo.

Questi giardini che si adattano alla casa che circondano e quasi direi la continuano all'esterno con le loro forme regolari, e segnano il lento trapasso fra la casa e la natura, questi giardini ove le luci e le ombre sono distribuite con tanto gusto, ove ogni felice disposizione del terreno circostante è abilmente sfruttata, ove il verde si alterna sapientemente coi fiori, ove si aprono finestre nel verde per i più ampi orizzonti, ove lo spazio è sfruttato con gusto e con garbo e l'occhio è quasi obbligato a seguire certe linee e lo sguardo è guidato da un'aiuola ad un viale, da una fontana ad una statua, da un ciuffo di piante ad una colonna, rispondono sempre ad un bisogno di euritmia e di armonia capaci di suggerire i più sereni pensieri, di bellezza e di piacere, di far sentire intero il fascino della natura educata per un più intenso e costante godimento.

Così questo volume della contessa Pasolini non solo rievoca le glorie magnifiche del giardino italiano, ma richiama l'attenzione dei nostri architetti su un problema di bellezza che deve essere più giustamente apprezzato e valutato per la gioia di tutti.

Gli esempi più notevoli che l'autrice pubblica ad illustrazione delle sue degne parole, e dai quali togliamo con piacere alcuni tra i più significativi, possono offrire agli architetti moderni la più larga inspirazione per tutte le esigenze, così per i grandi giardini nell'interno dei vasti parchi come per quelli più piccoli ed intimi intorno ai villini modesti.

Vi pensino gli architetti moderni e inspirandosi ad essi continuino la bella tradizione italiana e creino ancora opere di bellezza e di grazia senza pari.

ruscus.

FRASCATI — VILLA PICCOLOMINI-LANCELLOTTI.

(Fot. Alinari)

I MUSSULMANI DELL'ARMENIA.

TURCHI, KURDI E ALTRE RAZZE.

difficile a un europeo di farsi una idea del come le razze più ostili possano convivere da secoli le une accanto alle altre nei paesi asiatici, senza mai confondersi nè assimilarsi. Nell'Armenia turca come nella Transcaucasia, benchè con nomi differenti, vivono dei Georgiani; Erivan la russa è armena come Erzerum la turca; pastori Kurdi menano le loro greggie sulle rive del Gotscia come su quelle del lago di Van. In una medesima regione i villaggi e gli accampamenti appartengono alle popolazioni più diverse: anche dove gli Armeni, o i Turchi prevalgono, qua vivono Greci, più lontano Circassi, altrove Kizil-bash, Lazi, Yuruk. Nelle città ogni razza ha il suo quartiere. Nessuna carta geografica potrebbe dare un'idea di tutte queste popolazioni intrecciate e tuttavia distinte. Anche là dove gli abitanti appartengono alla stessa razza, sono frequentemente divisi in tribù, che vivono separate e si trattano da nemiche.

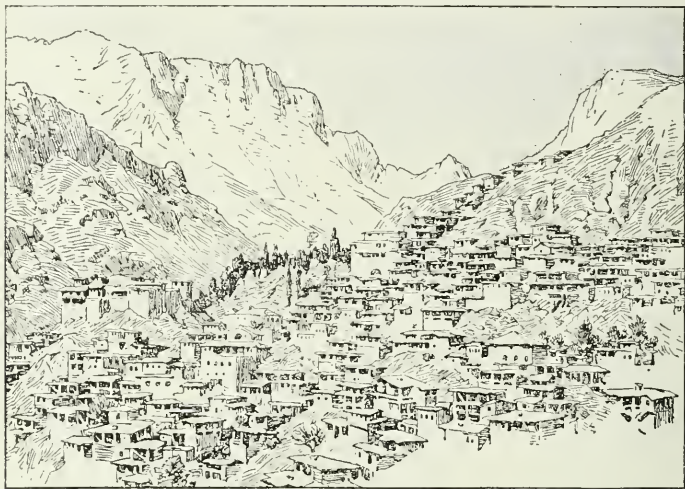
La razza dominante, quella dei Turchi, o meglio

CARTA DEI MASSACRI D'ARMENIA SECONDO PIERRE QUILLARD.
(I punti neri indicano alcuni dei luoghi dove avvennero i principali eccidi e vi fu lotta).

Turcomanni (1) perchè la maggior parte è ancora costituita in tribù, ha tuttavia qualità, che sembrerebbe dovessero assicurarle una parte più notevole nel lavoro delle nazioni. Essi non devonsi confondere, avvertono i viaggiatori, con i Turchi d'Europa.

I Turchi dell'Asia Minore.

I Turchi propriamente detti (scrive Eliseo Reclus) vale a dire la parte della nazione d'origine turcomanna, che si è piegata ai costumi sedentari e si conforma ai precetti dell'Islam, si trovano molto meglio nell'Anatolia che nella Turchia d'Europa. In generale hanno la tinta bruna, l'occhio nero, la capigliatura scura, gli zigomi leggermente sporgenti, una grande forza fisica; ma poca destrezza, l'andatura grave e lenta, resa pesante dai vestiti troppo ampi: non hanno nulla dell'eleganza e della sveltezza degli Iranici. È raro che s'incontrino infermi tra loro; l'abitudine della sobrietà dà loro un sangue purissimo: la maggior parte ha la testa posteriormente appiattita, il che si spiega colla posizione che si dà loro in culla ».

Farà meraviglia, dato lo scredito in cui i Turchi sono caduti al di qua del Bosforo, di leggerne quasi l'elogio nell'opera del grande geografo. « Il Turco che l'uso del potere non ha corrotto, che l'oppressione non ha avvilito, è certamente uno degli uomini che piacciono di più per l'insieme delle qualità. Egli non inganna mai, onesto, probo, veridico, è per ciò appunto messo in ridicolo o guardato con compassione dai suoi vicini, il Greco, il Siro, il Persiano, l'Armeno. Profondamente solidale co' suoi, egli divide volentieri, ma non do-

VEDUTA DI ZEITUN NEL TAURUS.

manda: checchè si dica, l'abuso del *bakscis* è molto più grande in Europa che nei paesi d'Oriente, fuori delle città dove si pigia la folla dei Levantini. Non v'ha un viaggiatore, anche fra i più fieri e i più diffidenti, che non sia stato profondamente tocco dall'accoglienza cordiale e disinteressata degli abitanti dei villaggi turchi. Appena scorge lo straniero, il capo di famiglia, incaricato di riceverlo, viene ad aiutarlo a discendere dalla sua cavalcatura, lo saluta con un buon sorriso ed un gesto simpatico, stende nel posto d'onore il suo tappeto più prezioso, lo invita a riposarvisi e, tutto lieto d'essere utile, prepara subito il pasto. Rispettoso, ma senza bassezza, come si conviene ad un uomo che rispetta sè stesso, non fa punto

(1) Il nome generico di « turcomanni » viene adoperato ordinariamente per indicare le tribù *nomadi* dell'Asia Minore, applicato indistintamente ai pastori erranti di tutte le razze; ma in tal caso non indica punto un'identità d'origine coi Turcomanni dell'Asia Centrale. Quivi invece il discorso si riferisce ai discendenti veri degl'invasori, che serbarono il titolo originario.

DONNE ARMENE DI BITLIS.

mali domestici, ed in certi distretti gli asini hanno ancora diritto a due giorni di congedo ogni settimana. Gli uccelli di cortile, presieduti dalla « pia » cicogna, che si appollaia su d'un ramo di platano o sul culmine della casa, presentano del pari il quadro d'una famiglia felice. Nei villaggi dell'Asia Minore dove sono rappresentate le due razze preponderanti, i Turchi ed i Greci, non è necessario entrare nelle case per conoscere la nazionalità di quelli che le abitano: il tetto del Turco è designato dalla cicogna ».

Non ignoriamo come rispondessero gli Armeni a chi, segnatamente nel periodo delle speranze sollevate in occidente dall'avvento dei Giovani Turchi al potere, ripeteva codesti elogi ed inni alle buone qualità della razza; essi ricordavano giudizi contrapposti d'altri scrittori e opponevano i massacri e i funesti sistemi del governo turco. Così, per esempio, il sig. Varadian citava il tedesco von Hammer, l'inglese Hamilton, l'italiano Ubicini ed altri osservatori imparziali, che scrissero molto tempo innanzi delle orribili atrocità turche in Armenia, i quali « *tout en reconnaissant ses qualités positives* — simplicité, hospitalité, sobriété, qui ne sont que des vertus des temps primitifs, un héritage de la vie nomade des ancêtres — ont relevé la lé-

domande indiscrete; d'una tolleranza assoluta, egli si guarda dall'impegnare qualche discussione religiosa, cui invece il Persiano si abbandona troppo volentieri. La sua fede gli basta; gli sembrerebbe una sconvenienza interrogare l'ospite sui segreti della coscienza. Anche nella famiglia, la benevolenza, l'equità del Turco non si smentiscono punto. A dispetto dell'autorizzazione che dà il Corano, e malgrado l'esempio dei pascià, la monogamia è la regola fra gli Osmanli d'Asia, e si contano città intiere, come Focea, che non presentano nemmeno un caso di poligamia. Nelle campagne, è vero, v'hanno Turchi che prendono una seconda moglie, « per aver una serva di più »; così pure in qualche città industriale aumentano col matrimonio il numero delle loro operaie. Ma abbia egli una o parecchie mogli, il Turco è molto più rispettoso dei vincoli coniugali di quello che gli Occidentali; checchè se ne dica per abitudine, la famiglia non è meno unita presso gli Osmanli mussulmani di quello che presso i cristiani d'Europa. Padrona assoluta nel suo interno, la donna è sempre trattata con benevolenza; i figliuoli, per quanto giovani, sono già considerati come eguali in diritto, e senza ciarlataneria, con una gravità naturale, che sembra superiore alla loro età, prendono parte alla conversazione dei grandi; ma venga l'ora del giuoco, essi corrono, lottano, saltano, fanno capriole colla stessa foga dei fanciulli d'Europa. La bontà naturale dei Turchi si stende quasi sempre agli ani-

RICCHI KURDI.

gendaire paresse et la stérilité de la race osmanlie ». Da cinque secoli i Turchi si trovano accampati sull'immenso territorio da essi invaso, rimanendovi stranieri, vivendo dello sfruttamento dei popoli soggetti, refrattari ad ogni coltura e ad ogni lavoro produttivo, distruggendo anzi o paralizzando le modeste culture greche, armene e slave sotto il peso del loro militarismo orgoglioso e indolente (1). Vero è, che se contro il sistema di governo possono ripetersi queste ed altre accuse, socialmente parlando i Turchi d'Asia, sebbene discendenti dalla razza conquistatrice nella quale si reclutano sopratutto gl'impiegati del Governo, « non sono meno oppressi delle altre nazionalità dell'impero, e nelle ambasciate nessuno intercede in loro favore ». Onde ci si domanda: e se domani al governo turco succedesse un altro regime, come sarebbero trattati? Non pare agli Armeni, se domani avessero piena autonomia, concepibile una pacifica convivenza della propria e della razza, che fu non meno oppressa di loro da un regime detestabile, sulla base degli uguali diritti e dell'uguale rispetto dei diversi culti, per il comune benessere del loro paese?

(1) Varadian: nei *Cahiers mensuels de la Ligue Internationale pour les Droits des Peuples;* Paris, octobre 1913.

I Kurdi e il banditismo.

Ma dopo i Turchi conviene, per l'importanza numerica, considerare la presenza dell'altra razza, secolarmente nemica agli Armeni, dei Kurdi. Poichè mentre il centro di gravità della popolazione armena si trova in territorio russo, a piè del monte Ararat, i Kurdi hanno le loro tribù più numerose nel territorio turco: il vero centro del loro dominio è sull' altipiano di Van. Il terreno però, che essi percorrono, è immenso. Contando nel numero dei Kurdi, i Luri ed i Bakhtyari delle catene esterne dell'Iran e le diverse popolazioni, che sono state trasportate dai sovrani della Persia nel Khorassan e sulle frontiere del Balutscistan, si riconosce che poche nazioni dell'Asia Anteriore sono sparse sopra un territorio più vasto: la zona, che essi occupano, quasi senza soluzione di continuità, dalle vicinanze di Hamadan ad Aintab, non misura meno di 1000 chilometri sopra una larghezza media di 250. Si ripartiscono fra tre imperi; ma quelli della Russia, relativamente poco numerosi, circondati da Armeni, Georgiani e Tartari, non hanno alcuna coesione colle tribù principali. La maggior parte delle tribù riconoscono la sovranità della Turchia; quelle dell'Oriente dipendono dalla

RAZZA MISTA D'ARMENO-KURDI. (Dal Dolens).

Persia e diverse popolazioni delle regioni meno accessibili, segnatamente quelle delle montagne del Dersim, a sud-ovest di Erzerum, vivono ancora in piccoli stati indipendenti. Nelle valli in cui sono aggruppati in tribù compatte, segnatamente nel bacino del grande Zab, « essi costituiscono una nazionalità abbastanza potente, perchè in faccia di Turchi e di Persiani abbiano l' ambizione di formare uno Stato distinto ». Fra le rivolte, che hanno avuto luogo nella seconda metà del secolo XIX, e segnatamente dopo l'ultima invasione russa, parecchie avevano certamente per iscopo la conquista della libertà politica: si sono anche fatti tentativi per l'istituzione d'una « lega kurda ». E' raro che scoppino dissensi fra le diverse tribù kurde; esse attaccano ordinariamente soltanto genti d'altra razza. Saranno essi assimilabili, o costituiranno un permanente ostacolo all' avvenire di una libera Armenia?

PASTORI ARMENI DEL KURDISTAN. (Dal Dolens).

Sparsi sopra una così grande estensione di paese, i Kurdi sono lontani dall'offrire uno stesso tipo fisico e certamente appartengono a origini differenti. Gli uni sono incroci di Turcomanni o Turco-Tartari, gli altri miscugli d'Armeni o di Persiani; alcune tribù, considerate d' origine armena pura, passano per discendenti d'antiche comunità cristiane convertite all' Islam. Ora sembra che l'irreducibilità dei Kurdi sia piuttosto una frase fatta, creata dall' avversione, ma che nel fatto lo sono assai meno della loro fama. Quasi tutti i soldati turchi accantonati nelle montagne dei Kurdi si sposano con ragazze del paese. La diversità delle fisonomie risponde a quella delle figliazioni: certi Kurdi sono brutti e grossolani, mentre altri potrebbero disputare ai più bei Circassi il premio della grazia e della forza. Quelli che vivono nei bacini dei laghi d'Urmiah e di Van nell'Armenia e che si considerano discendenti dei Kudraha, menzionati nelle iscrizioni di Persepoli, dei Kardukhi e dei Gordyani, di cui parlano gli autori greci, sono di statura media e di forte struttura, con lineamenti fieri e bene accentuati: mentre i Kurdi della frontiera persiana hanno generalmente la fronte sfuggente, le sopracciglia larghe e ben separate, le ciglia lunghe, una bocca grande, un mento prominente, un naso fortemente aquilino, appuntito e colle narici assai carnose. In un gran numero di tribù i Kurdi, come i Persiani, si tingono le barbe folte ed i capelli in rosso o nero; non è raro d' incontrarne che hanno i capelli naturalmente biondi e gli occhi azzurri: si potrebbe prenderli per Tedeschi. Grande è quindi la diversità

CONTADINI ARMENI DELLA VALLE DEL CIAROK.

che i Kurdi presentano dal punto di vista fisico; e questa stessa varietà di tipi deve tenerci in guardia contro il semplicismo che tende a involgerli in un giudizio passionale d'incorreggibile selvatichezza.

E' vero che per le condizioni dei luoghi e il secolare malgoverno sono rimasti nomadi e briganti e « nessuno supera i Kurdi delle tribù guerriere negli istinti del saccheggio e nell'arte di soddisfarli ». Il capo, che da un castello fortificato domina le gole dei monti, mantiene una banda di ladroni, che corrono le strade e gli recano il bottino. Ma forse non era questa la vita dei nostri feudatari nel fitto medioevo? Il furto a mano armata è considerato da loro come una prodezza; mentre disprezzano il contrabbando. Sono divisi in due caste: dei *guran* o contadini, obbligati a lavorare il suolo per padroni, che s'arrogano su di loro il diritto di vita e di morte; e gli *hermani* o nobili, guerrieri, che si crederebbero disonorati se si dessero all'agricoltura. Il saccheggio e la guerra, per proprio conto o come mercenari, sono le loro predilette occupazioni; in tempo di pace curano le mandre. Non hanno scrittura propria e si servono dell'alfabeto arabo, modificato dai Persiani. Tuttavia non mancano di doti stimabili, nei loro rapporti domestici e di tribù; rispettano le loro donne e lasciano loro una libertà più grande, che non hanno le Turche, le Armene e le Persiane. Notevole il sentimento di fierezza per cui i Kurdi, come i Circassi, non hanno mai venduto le loro ragazze ai fornitori degli harem.

I Kurdi amano i costumi pittoreschi. Le loro tende sono alte e acuminate. I loro bambini, generalmente assai belli, sporgono la testa sorridente da bisacce, attaccate alle selle dei loro cavalli. Le donne non vanno velate come le turche: hanno tratti regolari, occhi grandi, naso aquilino, forme robuste, capigliatura nera lunga e intrecciata; peccato che si deturpano come le Indù con un anello d'oro alle narici. Coraggiose come gli uomini, sanno adoperare le armi quando occorre e adornarsi sfarzosamente quando possono.

Simili ai briganti leggendari delle nostre provincie meridionali, in tempi ordinari i ladroni kurdi rispettano la vita umana; essi non uccidono quelli che spogliano e lasciano anzi dei viveri e delle vesti per i poveri dei villaggi, che hanno saccheggiato. Essi non versano sangue che per vendicare un insulto personale od ereditario; ma per compiere questo sacro dovere della vendetta furono visti attaccarsi e sgozzarsi fin nella moschea. I capi, ai quali le tribù obbediscono ciecamente, tengono tavola imbandita e ricambiano con festini i presenti che hanno ricevuto e i prodotti del saccheggio; anche lo straniero è accolto benissimo quando si presenta come ospite. Per cui « presi in massa e malgrado i loro costumi guerrieri, conclude il Reclus, i Kurdi sono più onesti e più sicuri dei loro vicini d'altre razze ». Ma verso gli Armeni il loro odio di razza è acuito dal loro odio di religione, essendo i Kurdi in maggioranza dei sunniti fanatici.

Le sètte religiose.

Il fanatismo, giova ricordarsene, è del resto la caratteristica di tutte le razze, che abitano quelle regioni. Zona di passaggio « dove si sono commisti gli avanzi di tanti popoli e i culti più differenti hanno lasciato le loro traccie », fioriscono fra le tribù degli altipiani Armeni e Kurdi le più varie sètte, così tra i maomettani come tra i cristiani; e vi sono anche inconsci eredi dell'antico mazdeismo. I Kizil-bash, per esempio, o « Teste rosse » — parola che, nell'Afganistan ed in altri paesi dell'Oriente, si applica a gente di razza persiana, — sono Kurdi per la maggior parte: su 400,000 settari, 15,000 soltanto appartengono alla razza turcomanna, e due o tre tribù si dicono arabe. Le teste rosse, sono messe dai mussulmani nel novero

delle sètte cristiane, perchè bevono vino, non velano le donne, praticano le cerimonie del battesimo e della comunione. I Kizil-bash sono accusati dalle sètte nemiche di celebrare feste notturne, in cui regna la promiscuità più completa: indi il nome di Terah Sonderan o « Spegnitori di Lumi », sotto il quale sono generalmente indicati. Il loro capo religioso risiede nel Dersim, presso il fiume Murad.

Altri settari abborriti sono quelli che i loro vicini chiamano « Adoratori del Diavolo ». Questi Kurdi Jezidi o Scemsieh, sebbene pochi di numero, vivono accantonati principalmente nelle montagne di Singiar, a nord delle campagne della Mesopotamia, ma ne esistono anche sugli altipiani di Van e di Erzerum, così come in Persia e nella Transcaucasia, presso le rive orientali del Gotscia. Odiati, esecrati dai loro vicini d'ogni religione e d'ogni razza, ora obbligati a combattere ora fuggenti davanti ai loro persecutori, decimati dalla fame e dalle malattie più ancora che dalla spada, sono riusciti a mantenere di secolo in secolo le loro povere comunità, senza avere come gli Ebrei il solido punto di appoggio di un corpo di tradizioni scritte e della storia di un lungo passato d'indipendenza: non hanno che la loro fede e la memoria delle lotte della vigilia per incoraggiarsi a quelle del dimane.

TIPI DI RIVOLUZIONARI ARMENI.

Il legame comune fra gli Jezidi di diversa origine e di culti distinti è l'adorazione del *melek* Taus, re Pavone o Fenice, Signore di Vita, Fuoco e Luce, che rappresentano sotto forma d'uccello con testa di gallo posto sopra un candelabro. Suo primo ministro è Lucifero, la stella del mattino, che non hanno cessato di rispettare malgrado la sua caduta. Decaduti essi stessi, dicono, con qual diritto maledirebbero l'angelo caduto, e poichè essi aspettano la propria salute dalla grazia divina, perchè il grande fulminato non riprenderebbe il suo rango di capo degli eserciti celesti? Il loro papa o sceikh-khan risiede nel borgo di Baadli, posto sopra una roccia dirupata, ma il santuario è in Lalekh, dove l'effigie del melek Taus è esposta alla venerazione dei fedeli. La mattina, quando il sole si leva, la folla dei pellegrini saluta la luce, prosternandosi tre volte.

Strano e tragico spettacolo ci offre l'Asia in codesto multiforme sopravvivere di culti come ossessioni di sogni ereditari, che tennero unite tribù e popoli, attraverso lotte e catastrofi, di secolo in secolo, di rupe in rupe, sino alla età nostra, che una più larga conoscenza del globo e una più umana filosofia rende pietosa a tutte le fedi e a tutti gli errori dell'umana famiglia. Notevole il fatto che anche i missionari cattolici e protestanti, i quali furono accolti presso gli Jezidi, e dovevano naturalmente fremere all'idea d'essere in presenza degli Adoratori del Diavolo (Lucifero), sono unanimi nel rappresentarli come moralmente assai superiori a tutti i loro vicini, nestoriani o gregoriani, sunniti o sciiti. Essi sono d'una probità perfetta; distruttori e predoni quando la guerra è dichiarata, ma in tempo di pace rispettosi sino allo scrupolo di tutto quello che appartiene ad altri. Si mostrano d'una gentilezza senza limiti verso lo straniero, benevoli gli uni verso gli altri, dolci e fedeli nel matrimonio, tutti intenti al lavoro ». Le poesie che cantano, lavorando il suolo o riposandosi alla veglia della sera, sono ora frammenti di epopee che celebrano gli alti fatti degli avi, ora strofe d'amore piene di sentimento, talvolta anche invocazioni lamentose. « Lo sciacallo disseppellisce i cadaveri, ma rispetta la vita; il pascià, invece, beve il sangue dei giovani. Egli separa

Il fratello di Simko — Simko

ISMAIL AGHA SIMKO, IL GRAN CAPO DEI KURDI.

l'adolescente dalla sua fidanzata. Maledetto colui che separa due cuori che s'amano! Maledetto il potente, che non conosce la pietà! La tomba non renderà i suoi morti, ma l'Angelo Supremo udrà il nostro grido! ». Quale rivoluzione d'idee e di costumi non sarebbe lecito sperare, che avvenisse anche fra quelle diverse e derelitte tribù asiatiche, quando più non vi fossero *pascià* più feroci dei sciacalli, ma un regime di diffusa educazione e di sociale equità, il quale riconsacrando « la giustizia

HAMIDIÉ, SOLDATI DI POLIZIA TURCHI.

MURA DELLA CITTADELLA DI VAN, COLLA CAMERA NELLA RUPE DEL RE ARGISTIS I E SUOI ANNALI INCISI.

pia del lavoro » restituisse a ciascuna stirpe la possibilità di abbattere le fanatiche prevenzioni che le tennero l'una dall'altra divise per tanti secoli?

I Nestoriani.

Fra le popolazioni del Kurdistan sono pure rappresentate alcune sètte cristiane, la principale delle quali s'indica ordinariamente col nome di Nestoriani, che del resto essi non accettano: preferiscono chiamarsi « Nazzareni messianici », « Nazzareni di Siria » o semplicemente Nazzareni, e la loro lingua è infatti un dialetto aramaico, proveniente dall'antico siriaco; i missionari hanno avuto l'idea d'insegnare l'ebraico ai loro scolari, che lo capiscono con una sorprendente facilità e, per così dire, senza impararlo. Più numerosi degli Jezidi, sono distribuiti come loro sopra un vasto territorio e s'ignora in qual'epoca abbandonarono la loro patria siriaca per stabilirsi in mezzo a popolazioni differenti per razza, lingua e costumi; ma dovette essere avanti l'egira. Quando i mussulmani s'impossessarono della Mesopotamia, non si curarono d'invadere la regione montuosa di Giulamerk, fra i due laghi di Urmiah e di Van, dove i Nestoriani avevano le loro fortezze e le loro comunità importanti; per cui, indipendenti di fatto, tali rimasero e in quelle alte sedi i cristiani si credevano inattaccabili. Ma nel 1843 i Kurdi mussulmani dei dintorni, incoraggiati dalle autorità turche, piombarono sui villaggi nestoriani: gli uomini che si difesero furono passati a fil di spada; si condussero le donne in ischiavitù ed i ragazzi, circoncisi, diventarono per forza maomettani, nemici futuri delle proprie famiglie. Come i Kurdi circonvicini, si dividono in due classi, i nobili o *assireta*, ed i contadini, poco diversi da schiavi. Tutta una gerarchia di preti li governa sotto il patriarcato d'un prete-re, designato col nome di Mar Scimun (Signor Simone). Questi Nestoriani però poco si preoccupano delle sottigliezze teologiche sulla natura umana e sulla natura divina di Gesù Cristo, che ebbero per conseguenza lo scisma di Nestorio; ma le differenze delle cerimonie hanno bastato per creare odi secolari fra loro e le altre sètte religiose. I cristiani della Mesopotamia e dello Zagros, che vivono per lo più nelle regioni basse, intorno a Diarbekir ed a nord di Bagdad, si sono rannodati dal secolo decimosesto, almeno ufficialmente, al cattolicismo di Roma, tuttavia conservando diverse pratiche dell'antico culto; ed i loro preti si sposano, ad eccezione dei grandi dignitari; ma vi sono missionari cattolici che si propongono di ravvicinare a poco a poco i riti caldei a quelli della Chiesa d'Occidente. I Nestoriani rimasti fedeli al culto nazzareno di Siria principalmente, dopo il 1831, si trovano invece sotto l'influenza di missionari potestanti americani, che mantengono una sessantina di stazioni nel loro paese e contribuiscono allo stipendio dei preti indigeni ed al mantenimento delle loro scuole; e più volte protessero in modo efficace i montanari cristiani contro i Turchi e i Kurdi.

Scarso è tuttavia il frutto di queste missioni, sia cattoliche o protestanti, non ostante il loro zelo, fra popolazioni feticisticamente attaccate al formalismo dei loro riti, a cui attribuiscono una virtù propria, che obbliga le divinità a essere benevoli verso il praticante, senz'alcun bisogno che il favore celeste sia conquistato per meriti morali. I preti mussulmani, cioè del culto dominante, poche eccezioni fatte, fomentano la diffidenza e il fanatismo dei loro seguaci; ma anche i preti armeni, in generale, « sans parler ni agir avec la même audace, développent dans la population ignorante les mêmes dispositions de défiance, de mépris, de haine vis-à-vis des Turcs. Malgré les relations incessantes et *quelquefois cordiales imposées par le travail en commun*, on voit trop souvent se heurter entre les races de l'Arménie les préjugés mutuels, la malveillance des appréciations réciproques; et c'est là, en définitive, le grand mal social, l'infirmité endémique qui gangrène ces populations ».

Bisognerebbe quindi che le cose mutassero, sotto

VEDUTA DI VAN E DELLA CITTADELLA

MEZZO DI TRASPORTO PIÙ USITATO: L'« ARABA » TIRATO DA BUOI.

questo riguardo, coll' avvento dell'autonomia, per iniziativa appunto della razza più culta e più suscettibile di rapidi progressi.

Che ne pensano gli Armeni?

Ho cercato di conoscere in proposito il pensiero degl' intellettuali Armeni; ma mi sembra che fino ad ora essi non si siano proposto il quesito o temano di proporselo nelle sue complesse e realistiche difficoltà.

Gli Armeni — mi scriveva il Nazariantz — credono che la soluzione della questione Armena sarebbe in una specie di *home rule*, o meglio in un regime di autonomia « garantito dalle Grandi Potenze e posto sotto il protettorato di una di esse ». Questo gli Armeni desiderano non solo per sè, ma per tutta l'Armenia, e che dell'autonomia si avvantaggino *tutte le popolazioni che vi abitano, senza distinzione di razza e di religione. Naturalmente* (soggiungeva) la razza, *che vi è in maggioranza ed è la più civile*, se ne avvantaggerà di più. *Gli Armeni hanno appunto questa supremazia del numero e della cultura* ». V'è quindi nel loro pensiero un presupposto di legittima egemonia e dominazione sulle altre razze, alle quali non si dice quale trattamento verrebbe riservato.

Per dimostrare l'asserita maggioranza numerica della razza armena, egli mi citava una statistica comparata delle diverse razze che abitano le 6 provincie (vilayet) dell'Armenia Turca attuale, che riproduco:

	popolazione	*per cento*
Armenia	1.018.000	38,9
Turchi	666.000	25,4
Kurdi	424.000	16,3
Altre razze islamitiche	88.000	3,4
Altri cristiani:		
Nestoriani	123.000	4,8
Greci	42.000	1,6
Razze appartenenti ad altre religioni:		
1. Kizil-Baches . .	140.000	5,3
2. Zaghar	77.000	8,9
3. Jezidi	37.000	1,4
	2.615.000	100,00

« Da questa statistica — concludeva l' illustre poeta — voi vedete che gli Armeni formano la maggioranza ».

Qui è evidente la buona fede con cui, data la disomogeneità e molteplicità degli elementi etnici mescolati sul suolo dell'Armenia, si afferma che la cifra di 1.018.000 Armeni rappresenti la *maggioranza* di fronte agli altri 1.600.000 abitanti ($^2/_5$ contro $^3/_5$) per la semplice ragione che questi altri non sono di un'unica razza e di un'unica religione. In realtà, anche accettando le cifre di questa statistica, essa ci mostra che gli Armeni rappresentano soltanto il 38,9 per cento della *popolazione totale*. E se riflettiamo che la religione dei *Kurdi* è la medesima di quella dei *Turchi*, questi e quelli sommati insieme, di fronte agli Armeni, costituiscono, sotto questo riguardo, un blocco omogeneo

di 1.090.000 di per sè equivalente, anzi di qualche poco superiore a quello della razza armena, che si proclama in maggioranza.

Aggiungiamo pure i 165.000 cristiani Nestoriani e Greci sulla bilancia in favore dell'elemento cristiano; rimangono a rafforzare l'opposta parte altri 88.000 islamici e più di 250.000 d'altre religioni, presumibilmente non amiche degli Armeni.

Sono obbiezioni queste, che noi presentiamo non per ridurre il problema a un'altalena di cifre numeriche, ma per farne intuire la gravità più profonda. Nè ci pare che essa sarebbe rimossa o risolta quando pure s'avverasse la previsione del mio illustre corrispondente; il quale, anticipando sull'avvenire, assicura come cosa certa, che voltachè fosse stabilita in Armenia l'*autonomia*, i Turchi *emigrerebbero*; e del pari i Kurdi « per non perdere la propria indipendenza » prenderebbero le vie della Persia; nel mentre che gli Armeni, sparsi in tutte le parti del mondo, ritornerebbero(?) nella patria loro, moltiplicando il numero della popolazione armena.

Poniamo che in parte codeste emigrazioni e sostituzioni di elementi etnici possano ancora avverarsi; però l'autorevole informatore ci aveva detto poco prima, che gli Armeni vogliono l'*home rule,* garantita dalle Grandi Potenze, non soltanto per sè, ma per *tutte le popolazioni*, che abitano l'Armenia senza distinzione di razza e di religione », sì che tutte se ne avvantaggino.

E allora, se dell'autonomia devono aver vantaggio anche i Turchi, perchè supporre che questi emigrerebbero, e del pari i Kurdi « per non perdere la propria indipendenza »?

Anche circa il presupposto ritorno in patria dei tanti Armeni « sparsi in tutte le parti del mondo » dove taluni si sono fatta una fortuna ed altri una posizione sociale, quale certo non troverebbero rientrando in patria — in una patria, fuori della quale parecchi sono nati, e che è rimasta, per le funeste dominazioni che la oppressero, nelle condizioni sociali e agricole della preistoria — non possiamo a meno di nutrire qualche dubbiezza.

E se non si può presumere che l'avvento dell'Armenia autonoma ne faccia emigrare in massa (nè sarebbe onesto e desiderabile) tutte le famiglie turche e kurde, non è ragionevole porre la questione Armena senza parlare delle altre stirpi o razze, di diversa religione, come se non esistessero o fossero destinate a scomparire dall' Armenia emancipata. E domandiamo: in quel dedalo di tribù, viventi ciascuna nella fanatica ossessione dei proprii culti e delle proprie formalità rituali, sospette e insidiose le une alle altre, l'avvento dell'autonomia, con la preconizzata egemonia della stirpe armena — sotto la sua religione pontificale,

VEDUTA PARZIALE DI MUSH (NELLA PROVINCIA DI BITLIS).

immedesimata colla sua tradizione culturale e col suo nazionalismo — sarebbe dessa finalmente l'avvento della *pacificazione* fra le razze e della reciproca uguaglianza e libertà dei culti? Sarebbe « l'Armenia degli Armeni », capace d'inibirsi o di resistere alle tentazioni di ogni culto dominante verso popolazioni e culti, considerati dalla razza « che ha la supremazia del numero e della cultura » come inferiori?

Il nodo della questione armena.

Poichè (e qui preghiamo i lettori a non fraintenderci) non è della superiorità culturale e delle attitudini civili del popolo Armeno, che noi dubitiamo (1). Tutte le testimonianze addotte in favor suo trovano il consenso della nostra simpatia. E niuno può intendere meglio di noi italiani anche il fatto, che i diritti e le speranze dell'Armenia siano sempre stati proclamati da *profughi*, errabondi o stanziati sopra i più diversi lidi d'Europa e d'America; da « intellettuali » che si fanno apostoli e profeti d'una terra lontana e inaccessibile, dove il martirio silenzioso d'una popolazione infelice potè compiersi impunemente, sistematicamente, colla quasi complicità dell'Europa e colla fortunata temerità dell'oppressore, che nasconde o denigra le sue vittime. Noi domandiamo: dove viveva l'Italia, quando veniva schernita come una semplice « espressione geografica » o compianta come la « terra dei morti », se non nella fede e nella mente de' suoi Esuli, pertinaci assertori e divulgatori del suo immancabile risorgimento? Ma agli italiani, asserviti e divisi dalla conquista, bastava rimovere gli ostacoli esteriori, sovrapposti dalla violenza altrui, per ritrovarsi parenti d'una stessa famiglia e ritessere insieme, nella libertà delle mutue intese, la tela operosa del proprio destino. Ma se noi avessimo trovato dopo il 1860, commisti a noi nelle medesime città, a fianco

DINTORNI DI ERZERUM.

di noi sulle medesime campagne, lavoratori o pastori o feudatari, di numero pari o preponderante, tedeschi, croati, o magiari, o turchi, avversi per lunga tradizione alla nostra stirpe, quali ardui problemi ci avrebbe imposti l'indipendenza conseguita della penisola, quali soluzioni ci avrebbe imposte il desiderio di salvare l'Italia unita?

Ed è il desiderio di antivedere le difficoltà, perchè non si volgano poi in ostacolo alla desiderata liberazione dell'Armenia, che noi vi accenniamo e invochiamo su di esse la considerazione degli Armeni più eminenti. Perchè non conviene lasciare in balia dei diplomatici — spesso ignari delle vere condizioni dei popoli o mandatari secreti di tutt'altre aspirazioni e preoccupazioni — la cura di risolvere con un tratto di penna difficoltà e problemi, che involgono l'avvenire e l'esistenza stessa di razze o nazioni, per quanto arretrate o infelici. Gl'interessi e i bisogni dei popoli devono essere discussi e formulati dai popoli stessi; dai loro apostoli, non dai loro oppressori.

(1) « Da una statistica recentemente accertata per il vilayet di Sivas, che è il meno importante delle sei provincie armene, risulta che nel commercio d'importazione su 166 negozianti all'ingrosso, 141 sono armeni, 13 turchi, e 12 greci; nell'esportazione su 150 negozianti, 127 sono armeni e 23 turchi; su 9800 bottegai e artigiani, 7000 sono armeni e il resto di diverse nazionalità; nell'industria su 153 fabbriche 130 appartengono agli armeni. Il personale tecnico di tutte le fabbriche è composto esclusivamente di armeni. Il numero degli operai che si occupano s'eleva a 17,000, di cui 15,000 sono armeni.

Quanto alle scuole, che evidentemente danno il grado della cultura d'una popolazione, vi sono attualmente in Armenia circa 785 scuole armene con più di 85,000 alunni; mentre i turchi non ne posseggono che un centinaio. I Curdi d'altronde *non posseggono alcuna scuola* ». (*H. Nazariantz*, artic. citato).

E forse un vago presentimento della propria situazione e delle difficoltà, che li attendono nell'Armenia di domani, si può scorgere nel fatto che le aspirazioni degli Armeni concordano in quella strana formula di *un'autonomia* garantita dalle Grandi Potenze e posta *sotto il protettorato di una di esse*. Non vi pare che siavi qui l'implicita confessione di sentirsi impotenti, da soli, a risolvere i problemi della pacificazione interna? od è un *alibi*, che esse cercano nella formula del *protettorato*, alla propria egemonia di razza, che mal si reggerebbe senza il prestigio e l'ausilio di *forze esteriori?* Ma supponiamo pure ingenua e senza riposti fini tale risoluzione; servirebbe essa poi ad assicurare la effettiva indipendenza e la libertà dell'Armenia? Che sarebbe avvenuto della Svizzera dopo il 1815, se la sua autonomia fosse stata posta sotto la « protezione d'una delle Grandi Potenze firmatarie del Trattato di Vienna? Quante volte l'Austria, a titolo di tutela, sarebbe intervenuta negli affari interni della Confederazione! Che sarebbe avvenuto, per tale intervento, delle sue libertà interne ai tempi del *Sonderbund?* Avrebbe, tale tutela, assicurata la pace e il tranquillo svolgimento e i progressi civili delle popolazioni elvetiche, diverse di razza e di religione, meglio di quello ch'è avvenuto coll'*indipendenza* assoluta, a cui la *neutralità* (non la tutela) garantita da tutte le Potenze, ha servito di provvida corazza e di utile stimolo a *trovare in sè stessa* la soluzione de' problemi interni, invece che attenderla da pericolosi interventi o protettorati esteriori?

Problemi non oziosi (ce lo credano i nostri amici armeni) nelle imminenti eventualità di un Congresso Europeo, davanti al quale la questione Armena dovrà essere posta per essere, non più dilazionata o delusa, ma risolta. Ora la questione dell'Armenia non riguarda solo gli Armeni, ma i Turchi, i Kurdi e gli altri gruppi umani, siano cristiani o maomettani, siano feudatari o nomadi, che da secoli vivono in quella regione. Presupporne l'esodo in massa, è un modo di eludere, non di risolvere il problema. E questa ipotesi stessa getta un'ombra meno favorevole, meno tranquillante per il sociologo e il politico disinteressato e antiveggente, sull'augurato regime. Noi ricordiamo, ad esempio, i Magiari, che ebbero presso di noi le simpatie dei Lombardi del 48 e dei Garibaldini del 60. Chi li avrebbe allora immaginati prepotenti coi Rumeni di Transilvania e cogl'Italiani di Fiume? Ora sia lecito a noi, che ne abbiamo vicina l'esperienza, di chiedere: A quale delle due compagini di miste genti e di varie razze vorrà assomigliare la futura Armenia? all'*autonomia* magiarica, sottoposta alla corona degli Absburgo — o alla *indipendenza* e libertà della Confederazione Svizzera?

Protettorato o Indipendenza?

Noi non nascondiamo le nostre preoccupazioni per il « Protettorato », massime se affidato a una sola Potenza. Abbia essa pure le più buone intenzioni, quali garanzie di competenza maggiore e di più illuminate provvidenze può recare alle torbide e nemiche tribù degli acrocori armeni, un governatore *straniero* in terra a lui *straniera*, costretto, per fatalità di ufficio, ad appoggiarsi agli uni contro gli altri, a riceverne le informazioni e quasi sempre le suggestioni, a servirne le esigenze per esserne servito, in una parola, ad acuire le gelosie, le diffidenze e i conflitti di stirpe o di religione, anche quando egli si sarà illuso di rimoverli o di sedarli? E se la Potenza protettrice avesse, al di sopra del protettorato, altre finalità politiche sue proprie, derivanti dalle necessità vere o fittizie di guardarsi dai vicini, o da egocentriche preoccupazioni della sua egemonia economica? Se all'autonomia Armena toccasse la sorte di quella Finlandese? O se, come la tradizionale politica degli Absburgo ha insegnato alle altre Corti, invece di pacificare le razze, la Potenza protettrice si valesse dei tradizionali antagonismi per aizzarne l'avversione e le discordie, con tutti i modi che i favori o la persecuzione suggeriscono ai potenti, col fine di mantenere il paese nell'incapacità cronica di rendersi indipendente?

Noi confessiamo la nostra maraviglia, che nessuno de' profeti della resurrezione dell'Armenia abbia mostrato d'aver fede in sè stessi e nella libertà abbastanza, per fissare i correligionari nel sogno e nella missione di un'*Armenia indipendente*. Perchè noi crediamo più alla spontanea *vis medicatrix* della libertà, che non ai cerotti diplomatici, per quanto sapientemente dosati, delle « riforme » e dei « protettorati ». Lo spettro presunto o presumibile d'uno stato d'anarchia, che le Potenze sogliono evocare quando vogliono giustificare il loro intervento o lo stato di *tutela* imposto ai popoli, non deve servir di pretesto alla creazione di nuove Bosnie o di nuove Galizie o di nuove Finlandie. Quanto più gravi e complessi sono i problemi etnici e sociali, che travagliano un paese, e tanto più necessaria è la libertà e indipendenza assoluta di questo paese, acciocchè la soluzione di quei problemi si acceleri per ispontaneo equilibrio d'interessi e spontanea evoluzione d'idee. La California, abbandonata a sè stessa, dopo la crisi mineraria dei cercatori d'oro, se fosse stata consegnata a un « protettore » non sarebbe così rapidamente uscita dall'anarchia del brigantaggio col trionfo dei pacifici e laboriosi colonizzatori del suolo.

Viceversa, che cosa abbia ottenuto la gendarmeria delle Potenze, delegata in Macedonia a tutela dell'ordine; che cosa abbiano ottenuto le stesse Potenze col loro « protettorato » albanese sotto il nome del principe di Vied; tutti videro e sanno. L'esperienza di fatti analoghi vicini e lontani conferma la nostra diffidenza per codeste ibride soluzioni, quando si tratta di sottrarre un paese od un popolo da un regime di lunga oppressione per metterlo in condizioni di provvedere da sè e per sè alla propria autonoma esistenza e al suo migliore de-

AIVASOVSKI, PITTORE DI MARINE.

HRAND NAZARIANTZ, POETA E PATRIOTA.

RAFFI, IL PIÙ GRANDE ROMANZIERE.

stino. Queste condizioni non possono essere altre se non quelle della libertà, dell'uguaglianza civile e della *indipendenza politica.*

E appunto perchè, come scrisse l'inglese Lynch, « gli Armeni sono particolarmente atti ad essere gli intermediari della nuova civiltà » tra l'occidente e l'oriente; appunto perchè « famigliarizzati col nostro ideale più elevato, essi si assimilano tutte le nuove produzioni della coltura europea con un'avidità e una perfezione che nessun'altra razza tra l'India e il Mediterraneo s'è mostrata capace d'uguagliare », noi preconizziamo e auguriamo l'avvento di un'*Armenia indipendente.*

Che l'attuale circoscrizione dei vilayets, artifiziosamente estesa dalla Porta per controbilanciare l'elemento armeno con l'elemento turco, possa essere corretta; che ad essi vengano aggiunte porzioni della Cilicia (1) secondo le aspirazioni, di cui parlava Arsciag Ciobanian in una sua conferenza alcuni mesi fa tenuta in Parigi, « nella quale pro-

(1) Ivi, intorno a Zeitun, gli Armeni, che costituivano la maggioranza della popolazione, organizzarono al tempo dei massacri del 1895 una celebre resistenza, facendo prigionieri i soldati della guarnigione (28 ottobre) e respingendo le milizie turche mandate contro di loro; infino a che i consoli europei s'intromisero e negoziarono una resa, che salvava in apparenza l'autorità del Sultano, ma proteggeva gli Armeni da ulteriori molestie.

DONNE DI SIVAS AVVOLTE NEI LORO GRANDI MANTI.

vincia sono ancor vivi i ricordi d'una delle più belle e recenti pagine della storia passata e dove l'Armenia troverebbe il suo accesso al Mediterraneo, ciò che gioverebbe grandemente al suo sviluppo economico » — sono questioni degne di studio e d'attenzione; ma avanti a tutte dovrebbero gli Armeni intellettuali e previdenti porre all'Europa la questione dell'indipendenza. La formula del « Protettorato » era una formola transitoria; era un appello al « meno male »; una transazione desolata, tra la disperazione degli immani massacri, che sembravano organizzati per annientare la nazione armena, e l'intervento russo, provocato dalla guerra.

Ma dopo che, negli ultimi avvenimenti, legioni di rivoluzionari armeni si sono affermati combattendo valorosamente sotto la bandiera russa per liberare il proprio paese dall'oppressione turca, l'ideale dell'indipendenza può da loro essere sventolato di pien diritto e portato innanzi al futuro Congresso Europeo. Non possono gli Armeni aver combattuto soltanto per passare da un padrone all'altro. Una « grande Armenia russa » — quali che fossero le riforme o le istituzioni d'autonomia stabilite dai diplomatici — affiderà meno i popoli e i Governi, sinceri auguratori d'una « pace durevole », che non la costituzione d'uno Stato d'Armenia, che fosse *indipendente* del pari dalla Russia, come dalla Francia e dall'Inghilterra. Mentre l'Impero Russo dalle rive del Caspio s'avanza nell'Iran, e Francia e Inghilterra dalle rive del Mediterraneo e da quelle del Golfo Persico tendono a consolidare la propria influenza ed egemonia nella Siria e nella Mesopotamia, sottraendole alla cupidigia germanica, la costituzione di una specie di « Svizzera Asiatica » della cui inviolabile indipendenza e neutralità tutte le Potenze fossero garanti, sarebbe pegno ad un tempo della futura pace d'Europa e della pacifica colonizzazione dell'Asia Occidentale. Stesa fra le pendici del Caucaso e quelle del Tauro — internodio delle comunicazioni commerciali coll'Europa e tampone, come la Svizzera, ai possibili urti dell'avvenire; crogiuolo precorritore ed esempio di quella pacifica e operosa convivenza delle diverse razze, che anche il continente asiatico sarà fatalmente chiamato a realizzare — un'Armenia indipendente federale e neutrale soddisferebbe insieme (ciò che avviene di rado) alle più disinteressate esigenze umanitarie e alle più caute preoccupazioni di un'antiveggente diplomazia.

L'Armenia di domani.

L'intervento delle iniziative straniere e delle idee occidentali, ad opera di Armeni educati e cresciuti all'estero, sarà certamente necessario alle nuove istituzioni civili e al risorgimento economico del paese, alla sua messa in valore, che richiederà molto tempo. Essa dovrà vincere difficoltà naturali, che i mezzi moderni rendono bensì superabili, ma che verranno tanto più ritardati quanto più indolenti, riottose e divise rimarranno le popolazioni indigene. Fertile in alcune parti, impervia ad ogni coltura in alcune altre, l'Armenia, rimasta per secoli nelle condizioni di un'agricoltura preistorica e d'una pastorizia nomade e devastatrice, soffre oggi della successiva distruzione de' suoi boschi, della mancanza del combustibile e del clima siberiano, che nelle alte regioni rende impossibile l'esistenza ed ogni comunicazione di traffici per più di sei mesi dell'anno. Nel 1903, narra il Dolens, il termometro discese a Erzerum a 39° sotto zero; per settimane e mesi interi d'inverno il clima rimane dai 15° ai 25° sotto zero senza un giorno di sollievo. Nella stessa zona più temperata, sebbene l'inverno sia meno lungo, il rigido clima continentale paralizza per mesi ogni scambio. A Bitlis le montagne, le valli e la città stessa rimangono sepolte sotto nevicate di 5 metri di spessore. Da Baiazid a Sivas è una vera Siberia. Il viaggiare a cavallo è di una difficoltà pericolosa; la slitta è soltanto possibile. Ma per quasi metà dell'anno i contadini passano le giornate nell'ozio forzato, chiacchierando nei loro sotterranei intorno a un grande camino, in cui bruciano delle formelle di sterco bovino essiccato. La raccolta di questo combustibile forma una delle principali occupazioni così nelle città che nelle campagne; onde non ne rimane poi per ingrassare i campi.

L'Armenia è uno di quei paesi, in cui tutto è da fare, a cominciare dalle comunicazioni. Non si può viaggiare in vettura sospesa che sulla strada, abbastanza cattiva, che da Sivas mena a Samsun (sul mar Nero) e sulla grande via, alquanto migliore, che da Trebisonda conduce a Erzerum. Costruita nel 1864-65 da ingegneri francesi, la sua manutenzione è così trascurata, che ad ogni tratto, arrivati a un ponte di legno macero e cadente, siete obbligati a guadare a piedi il letto del torrente portando in spalla la vostra vettura, se non è stata già sconquassata in precedenti trasbordi. « Comment pourrait se développer la prospérité économique d'un pays où presque tout se transporte à dos d'animal? ». La costruzione di ferrovie e di strade rotabili dovrà essere la prima cura d'un nuovo regime; non mancano giacimenti di carbon fossile, ma l'utilizzazione del *carbone bianco*, di cui la regione montuosa non dev'essere avara, accelererà, colla trasformazione dell'economia rurale, l'impianto d'industrie e, per conseguenza, la trasformazione sociale.

Quando una più intensa fertilità salirà dalle coste del Lazistan « patria delle frutta » e dalle verdeggianti colline di Trebisonda, coronate di aranci e di olivi, agli altipiani dell'interno, trasformando in una piccola « Campania felix » i piani di lava che si stendono intorno al grande Ararat (1); e un'operosa industria pianterà le sue stazioni,

(1) « L'Ararat dépasse le Mont-Blanc d'environ 300 mètres. Au pied des hauteurs sont étagées d'*immenses plaines parfaitement horizontales*, disposées par compartiments que closent les chaînes de montagnes et ne communiquant entre elles qu'à travers les dépressions de ces dernières, dont il faut escalader

distributrici alle più lontane città sante della forza elettrica, animando tramvie e illuminando officine, nelle quali, uscite dai sotterranei dei lunghi ozi invernali, le braccia indigene fucineranno i metalli che le intatte viscere dei loro monti racchiudono o moltiplicheranno i tappeti e gli altri tessuti, che un'arte tradizionale ravvivata dalle scuole renderà celebri e ricercati per una singolare eleganza; allora, sulla terra armena non più matrigna e desolata, anche gli erranti pastori del Kurdistan, sostituiranno la casa e la masseria alla tenda e al vagabondaggio, preferendo il prodotto del lavoro tranquillo al sempre più incerto bottino del brigantaggio. Invero il passaggio dall'uno all'altro genere di vita è molto più comune di quanto si creda (1). Allora il consiglio della comunità farà sparire i vecchi costumi dell'orda o della tribù; la miscela dei sangui non tarderà a seguire l'intreccio degl'interessi. L'invasione delle merci, dei costumi e delle idee occidentali, l'urto e lo studio delle opposte fedi e tradizioni, la facilità delle comunicazioni, di cui saprà giovarsi l'innato genio mercantile della stirpe, faranno dell'Armenia libera e indipendente un ponte e un centro di trasmissione tra l'Europa e l'Asia Interiore, come già ai tempi di Strabone e nel Medio Evo, quando i mercanti armeni penetravano tra i mongoli e per l'Iran o il Golfo Persico commerciavano coll'India, e sino a Giava e nel Siam.

Come la parabola del Vangelo s'è verificata per altri popoli, anche per gli Armeni forse avverrà che « gli ultimi saranno i primi », gloriosa avanguardia ed esempio alle nazioni asiatiche d'una libera confederazione di genti diverse, associate pel rinnovamento della civiltà su quel continente, da cui ci vennero le primissime filosofie e religioni e i più antichi bagliori della civiltà umana.

ARCANGELO GHISLERI.

des pans s'élevant souvent à plus de 3000 mètres. La plus grande de ces plaines, celle de Mouch, mesure jusqu'à 40 kilomètres de diamètre. Composées généralement d'un sol meuble, en partie de cendres volcaniques et d'alluvions, *elles sont fertiles* et pourraient nourrir une population beaucoup plus dense. Les indigènes arméniens mélangés avec les turcs et quelques kurdes adonnés à la culture, fort arriérés mais *très-habiles à l'irrigation* et aux travaux de terrassement, *savent tirer tout le parti possible* des filets d'eau découlant des gorges ».

NOËL DOLENS, *Ce que l'on voit en Armenie* — Paris, 1906.

(1) « In Anatolia come in Persia, l'aumento o la diminuzione delle popolazioni agricole dipende dalla sicurezza generale. I Turcomanni specialmente cambiano facilmente il loro stato di pastori in quello di agricoltori; *bastano alcuni anni di tranquillità perchè i villaggi sostituiscano gli accampamenti* ». (Reclus). Lo stesso fenomeno si è verificato nel Sud Algerino ed in altre regioni dell'Africa colonizzabile.

BANDA DI RIVOLUZIONARI ARMENI DELL'ALTIPIANO DI VAN.

LE ESPOSIZIONI D'ARTE A ROMA.

LA 85ª MOSTRA DEGLI « AMATORI E CULTORI ».

UANDO si cominciò a discutere se quest'anno si sarebbero aperte le consuete mostre d'arte degli « Amatori e Cultori » e dei « Secessionisti », le difficoltà sorte furono parecchie. La guerra, oltre a portarsi via un pubblico facoltoso di compratori ed una falange di artisti stranieri, s'era presi pure quei locali terreni di Via Nazionale, ove, fino al 1915, la vecchia Società ed il giovane gruppo dissidente usavano innalzar le loro tende, « l'un contro l'altro armati... ». Quali visitatori, e, sopratutto, quale sede avrebbero avuto le due mostre? Alla prima domanda fu facile togliere ogni carattere di tragicità

PIETRO GAUDENZI : MATERNITÀ

considerando che in Italia, dopo tutto, non manca gente ricca e appassionata dell'arte, e neppure un Ministero della P. I. e un Municipio (quello di Roma) usi a fare acquisti di qualche decina di migliaia di lire. Quanto ai locali, ciascuno si sa-

CARLO SIVIERO : RITRATTO DI LUCIANO CLEMENTI.

rebbe ingegnato per conto proprio. E la Società degli « Amatori e Cultori » potè, infatti, ottenere il primo piano dello stesso Palazzo di Via Nazionale, vale a dire l'antica sede della Galleria d'Arte Moderna, ora emigrata a Valle Giulia ove, in verità maluccio, ha avuta la sua definitiva sistemazione. Non so i *Secessionisti* dove andranno a finire, nè se quest'anno apriranno la loro mostra: ma a Roma locali non ne mancano, e prima o poi potranno sistemarsi essi pure [1]. Una sola cosa è già sicura: che cambieranno strada e quartiere. Qui al Palazzo di Via Nazionale non ci sono che gli *Amatori e Cultori*. Poichè la loro mostra, senza feste, senza *vernissage*, come si addice all'ora grave che attraversa il paese, si è già aperta. Le nove sale in cui si accolgono 300 opere fra pitture,

(1) All'ultimo momento apprendo che il Municipio di Roma ha concesso loro, per nove anni, il Padiglione americano costruito in muratura, fin dal 1911, a Valle Giulia, padiglione che i secessionisti riattiveranno a proprie spese. Resta, però, quasi esclusa la possibilità di giungere in tempo per organizzare la Mostra di quest'anno.

(A. L.)

sculture e bianco e nero, si improntano ad una austera semplicità e non hanno decorazioni. Perfino il catalogo è semplice e dimesso, riducendosi al solo testo.

La Società degli « Amatori e Cultori » ha voluto

PIETRO GAUDENZI MATERNITÀ.

compiere il nobile sforzo di indire anche quest'anno la sua mostra non per fare sfoggi di eleganze ma per assistere gli artisti. Venezia, all'ultimo momento si accorse di non poter organizzare la XIIª biennale: ma le ragioni che sussistevano per Venezia non riguardavano Roma, che non è esposta agli stessi pericoli di guerra e non dà all'arte straniera la medesima preponderanza. Anzi, appunto perchè Venezia rinviava, conveniva agire a Roma, la Società degli « Amatori e Cultori » desiderando sostenere gli artisti, come dicono le stesse disposizioni transitorie del suo regolamento: oggi, infatti, chiunque, socio o no, ha potuto mandare i suoi quadri o le sue statue, volendo la Presidenza offrire agli artisti di Roma l'occasione di quella concordia che oggi, intesa da tutte le parti, specialmente deve essere accolta nell'animo gentile di chi professa il culto dell'arte ». Parole che, animo gentile a parte, sono giuste e confermano nell'antica Società quel

fervido patriottismo di cui dette altre prove recenti con ripetute elargizioni in danaro e in opere d'arte a beneficio della Croce Rossa.

Ciò premesso, aggiungeremo che l'odierna Mostra è nazionale. Quei pochissimi lavori che portano firme straniere appartengono ad artisti americani, rumeni, serbi o russi giunti da noi in questi ultimi mesi e l'alleanza e l'ospitalità dovevano farle accettare, anche perchè erano buone cose. Ma ciò non toglie alla Mostra il suo carattere nazionale. E molto dobbiamo compiacercene poichè se in questi momenti si riesce a compiere qualche sforzo bisogna farlo convergere a vantaggio totale degli artisti nostri.

SIGISMONDO MEYER: RITRATTO DELLA BAMBINA R. GRASSI.

Come si vede, l'iniziativa, che a primo aspetto poteva parere quasi temeraria, è logica e lodevole. È sopratutto l'unica forma di aiuto che non umilii gli artisti. Pensate che, nel « foyer » del Teatro Costanzi, da parecchie settimane c'è una *esposizione d'arte moderna a prezzi ridotti a causa della guerra*. Parole testuali, stampate su cartelli che adornano tutti i quadri. E il pubblico, la sera, fra un atto e l'altro della *Bohème* o dell'*Andrea Chénier,* deve avere la malinconia di trovarsi innanzi

ad un Bompiani che — come dice il biglietto del prezzo — da L. 1000 è sceso a L. 100, o ad un gruppo di ritratti a pastello con l'avviso: *L. 50 al pezzo, a scelta.* Ahimè, come siamo caduti in basso, diceva quell'astronomo che, a furia di guardar le stelle, era precipitato in un fosso. Ed è così che si vuole aiutar l'arte?

SIGISMONDO MEYER: RITRATTO DELLA CONTESSA MANASSEI.

Persuadiamoci che l'unica maniera dignitosa di soccorrere gli artisti — siano essi pittori, scultori, scrittori o attori — è quella di permettere loro di lavorare oggi come in tempi normali, senza ridurne e senza svalutarne l'opera.

* * *

Chi si aspettasse di trovare nelle nove sale di questa mostra d'arte il segno della guerra, rimarrebbe deluso. Non una delle trecento opere di cui consta, ne porta il benchè menomo riflesso. Due anni di lotte sanguinose sono passati sull'Europa senza che le arti figurative abbiano mostrato di accorgersene. Tranne quei pittori che seguirono gli eserciti — e che da noi si contano sulle dita d'una mano sola — nessuno ha sentito il bisogno di ispirarsi in qualche modo al più gigantesco conflitto d'armi di cui il mondo sia mai stato spettatore. Con una serenità che sbalordisce, i nostri artisti continuano a darci ritratti, nudi, paesaggi, interni, nature morte, busti, teste, figurine di bimbi ecc.

Non giudico, constato. È un male, è un bene

ciò? La risposta sarebbe difficile. Certo è indizio sicuro che la guerra non rivoluzionerà l'arte. Forse, quando la sua tragica fase sarà chiusa, avremo un rifiorire di quadri di battaglia: ma da questo, che possiamo fin d'ora considerare come una parentesi, a prevedere un rinnovellamento pittorico ci corre. I pittori dipingeranno sempre ciò che la natura pone sotto i loro occhi e che, per una sua particolare bellezza, li seduce, senza preoccuparsi affatto della gravità dell'ora in cui lo vedono. Ci furono, certamente, tempi che dettero la loro impronta anche alla pittura: ma erano periodi storici, non rapidi giri di anni.

CARLO ROMAGNOLI: RITRATTO.

Nulla bisogna, dunque, domandare di speciale a questa 85ª mostra d'arte che ha il merito già grande di aprire le sue porte in giorni tanto difficili. La giurìa, pure assolvendo abbastanza bene il suo compito, si è proposta una patriottica indulgenza, sicchè la mostra odierna va considerata anche da noi in relazione all'ora presente.

E siccome il *clou* della esposizione è contenuto nell'ultima saletta, cominceremo dalla fine. È qui

che si trovano parecchi studi di colore di Ferruccio Ferrazzi. Questo giovane artista, di cui tanto si discorse nel 1911 pel suo quadro che è ora alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, ha subìta una trasformazione radicale nell'arte sua. E per consentirgli di presentarsi un po' compiutamente così come vede e ritrae oggi, la Società degli « Amatori e Cultori » ha raccolte le sue molte tele in una saletta separata. Il regolamento non permette tismo musicale del colore — come dice lui. Il disegno, a cercarlo bene, c'è, quantunque sommario e confuso agli arabeschi che s'incrociano e si rincorrono nel fondo, il quale forma un tutto assieme con le figure scontornate. Da questa pittura spira un'acre sensualità che il colore stesso sostiene. Siamo innanzi ad una tecnica avanzatissima che può essere divisa in tre stadii, essendo appunto tre le tendenze pittoriche che l'artista manifesta nel-

EDOARDO PANSINI: LA LEGGENDA DI MARECHIARO.

mostre personali, ma dà facoltà di esporre più lavori quando siano in una sola cornice. E l'accordo non era difficile a raggiungere quando si pensi che le pareti della sala sono appunto diventate la cornice di tutto. La loro bianca superficie cede, infatti, qua e là per accogliere le tele, che vi incastrano le loro forme geometriche più capricciose. E il candore di questa ampia cornice architettonica dà un risalto enorme alle tinte vivaci della tavolozza del Ferrazzi. Poichè egli non mira ad altro che a darci sensazioni cromatiche, d'una irruenza e di una festosità vertiginose, un astrat-

l'opera sua: un primo gruppo di tele sono rievocazioni musive cristiane, come fanno fede alcune figure di apostoli, di santi ed una piccola agape; un secondo gruppo rappresenta un brusco sintetismo; un terzo, infine, è sopra una marcata linea futurista. Ci troviamo, dunque, al cospetto di una vera evoluzione nell'arte del Ferrazzi: alla maniera intermedia e a quella definitiva, o, per meglio dire, all'ultima, non avendo egli ancora trovata la vera sua strada. Sono tentativi, anche i più recenti suoi quadri: tentativi interessanti, che dimostrano una grande sensibilità coloristica, ma tentativi sempre.

Nel centro di questa saletta il giovanissimo pittore espone anche una *Pietà*, in cera, michelangiolesca. Il Ferrazzi ha saputo modellare con forza questa personificazione del dolore da cui parte un potentissimo fremito d'angoscia. Ed il manto che avvolge la figura della madre dolente forma pieghe profonde sui fianchi, si ammorbidisce in solchi che danno carattere al magnifico gruppo.

RUGGERO UFFICIALETTO : L'ALTRA LUCE.

* * *

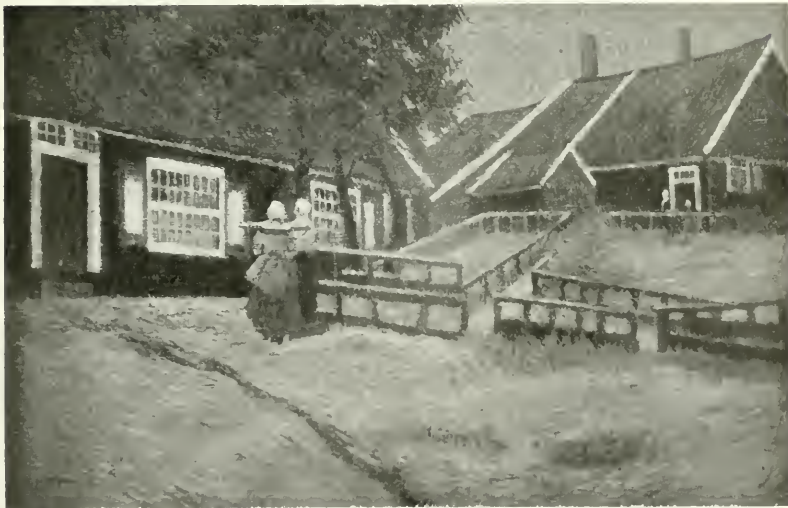
Gli altri pittori sono meno da discutere: i più vecchi continuano a dipingere sempre alla stessa maniera ed i giovani cercano di rinnovarsi senza troppe audacie. Predominano i paesisti. Ma non sempre i più illustri sono i più interessanti. Il Calderini e il Carlandi, per esempio, nulla aggiungono alla loro fama: Emma Ciardi ripete con troppa insistenza le sue visioni settecentesche, pure avendo raggiunto nella sua pittura grigio in sordina, con semplicità enorme di colore (un impasto di bianco, nero, verde e bruno), quel senso profondo di tristezza che le dà spiccata personalità; Pio Joris, che l'anno scorso aveva un gruppo di lavori così freschi e vivaci, oggi manda un paese in cui, certo, non c'è il meglio dell'arte sua; il

Crema, anch'egli tanto largamente e bene rappresentato nel 1915, ci interessa questa volta assai meno col suo paesaggio divisionista; il Brenda ha una marina non delle migliori. Ma il Casciaro, il Raggio, il Sartorio, Beppe e Guglielmo Ciardi sono sempre alla loro altezza. Giuseppe Casciaro, fin dall'anno scorso, volle per la prima volta aggiungere ai suoi freschi e puri pastelli qualche quadro ad olio: oggi egli ritorna a questa pittura in due tele dagli accordi delicati di colore. Il Raggio — un glorioso e meraviglioso vecchio che a 94 anni lavora ancora come a 20 — ci offre due visioni di quella campagna romana da lui descritta come da nessun altro, se ne eccettuiamo il povero Coleman: l'una raffigura un procoio, la caratteristica capanna dei pecorai, col suo rozzo padrone accoccolato accanto al fido cane da guardia; l'altra ritrae una coppia di quei bufali massicci, trainanti un masso di travertino, di cui il Raggio espresse tante volte da maestro il grave incedere. C'è, in queste tele, aria, luce, colore, c'è la poesia della campagna romana, c'è una freschezza omerica.

VIRGINIA IONESCU SCROCCO: IL TESORO DELLA MAMMA.

Aristide Sartorio — e, per lui, ch'è prigioniero degli austriaci, la fedele custode dello studio di Roma — ha inviato, a sua volta, due scene della campagna romana, una coppia di bufali mentre ricevono la marcatura, e una mandra di cavalli presso le cave di tufo di Tor Pignatara, dal bell'effetto di sole che, però, una nota stonata nel cielo altera un poco. Sono tratte da quel gruppo che figurò all'ultima biennale di Venezia, e, prese isolatamente, si possono ammirare assai di più. Quando, infatti, furono esposte, insieme ad altre ottanta, tutte viste nella stessa luce e dipinte con gli stessi toni, dovevano per necessità interessar meno. Beppe Ciardi continua a darci tutta la luce della sua campagna veneta, fermandosi anche lui con troppa insistenza in alcune note di colore dominanti, ma tuttavia conseguendo, sempre da maestro, con una pittura a grosso impasto, il bagliore del sole e il rilievo delle cose su cui cade: i suoi buoi sono veramente d'una eccezionale solidità. Egli vuol dipingere nel ricordo d'un tempo lontano, e, quindi, vela in azzurro l'opera sua, dal cielo a tutte le ombre: sui festosi toni giallo e rosso delle figure si stende, perciò, un cielo sempre

AUGUSTO CARELLI: L'ALBERO DI NATALE.

VIRGINIA TONESCU SCROCCO . IL PIÙ PURO AMORE.

ANGELO ROSSINI : VOLLENDAM (OLANDA).

troppo scuro per l'ora assolata in cui la scena fu ritratta. Ma questa voluta preziosità dà appunto carattere all'arte sua. E Guglielmo Ciardi ci descrive il fascino della laguna veneta con quella sua pittura calma e solenne ch'è tutto un poema, e desi dipinte con un temperato divisionismo. Egli è un artista di grande signorilità ed ha una delicatezza di pennello tutt'altro che comune: sente il paesaggio e con bella armonia di colore ce ne rende il contenuto poetico. Anche il Parisani in

LEOPOLDO SILVA: PESCATORE INDIANO (BRONZO).

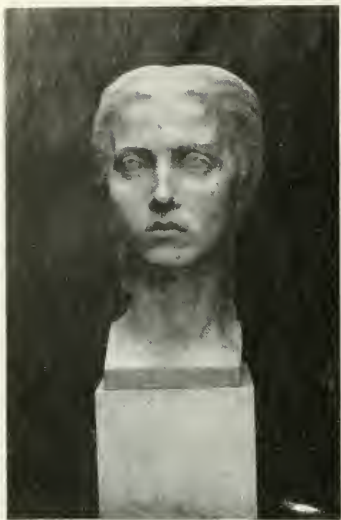
che — strano a doversi constatare — comincia ad essere influenzata dall'arte della figlia Emma, imprendendo il vecchio Guglielmo a vedere anche lui la natura in una specie di velario grigio.

Fra i giovani c'è un gruppo di paesisti degni di attenzione. Angelo Rossini, che già l'anno scorso si era così bene affermato, manda due visioni olandesi un *Tramonto sul Tevere* e il Cavaleri in una *Pineta* mostrano di possedere una squisita sensibilità e una notevole finezza di colore. Vivace, luminoso, arioso è il Lebrecht, che migliora assai dall'anno scorso. Un quadro d'alta montagna, in cui si sente veramente l'aria dei monti, è quello di Tiziano De Luca e una corretta evocazione di un angolo

tranquillo di Villa Pamphili è quella di Pio Bottoni. Anche il nostro collega in giornalismo Carlo Montani, che non dimentica i suoi antichi amori con l'Arte, ha una buona impressione floreale. E collocheremo in questo gruppo i due quadri del maggior rilievo ed è quello di Paride Pascucci, che si rivelò cinque o sei anni fa, proprio a Roma, con *Gli Apostoli* e mantenne in successive esposizioni la promessa. Qui egli, sotto la tenue luce di una lampada a petrolio, raccoglie una piccola

LEOPOLDO SILVA: NOSTALGIA (MARMO).

divisionista Morbelli, raffiguranti vasi fioriti, lieve motivo pittorico da cui l'artista è riuscito a trarre buoni effetti. Il Morbelli rivela un grande amore del vero, della luce, dell'anima delle cose; ma il volere rendere minutamente quello che vede gli raffredda ogni impeto e lo rende un po' fotografico nella forma e nel colore.

Fra i pochi interni, uno mi pare degno di famiglia intorno alla tavola da pranzo: il bimbo dorme con la testa reclinata sulle braccia e la mamma, curva sul proprio lavoro, aspetta che il marito, apparso in piedi all'altro lato della tavola, le rimproveri chi sa qual cosa. È una pittura a toni bassi, in cui l'artista si rimette troppo umilmente a cercare il vero, e che in ogni modo offre più interesse come composizione e disegno che

GIUSEPPE ROMAGNOLI: TESTA (MARMO).

vani, e, data la serietà con cui lavorano e progrediscono, faranno strada. Edoardo Pansini in un *Tramonto* raggruppa, sopra un prato mirabilmente fiorito, una schiera di fanciulle nude di squisita modellatura, ed in una *Leggenda* ci presenta altri nudi di giovanette che approdano alla riva con una barca rossa. In entrambi i quadri il Pansini, ricercatore ardente di nuovi effetti pittorici, fa giocare la luce con ombre e riflessi magnifici. Per il contenuto intimo dei due quadri, diremo che in *Tramonto* il pittore vuol simboleggiare la trasformazione della materia, la lotta della vita con la morte; nella *Leggenda di Marechiaro*, invece, egli rievoca la favola delle sirene che traevano nei loro incantesimi chi avesse osato approdare in quella insenatura del golfo di Napoli (nella rossa barca giungono a Marechiaro alcuni marinai e le ninfe ne trasportano uno già privo di sensi nel folto degli alberi). Dante Ricci, poi, ci offre una nave che parte, con i suoi emigranti, *Verso l'ignoto,* mostrando le rosse bocche d'aria da cui viene la simpatica tonalità a tutto il quadro, e nell'*Officina abbandonata* consegue il voluto effetto di squallore.

non come colore. Predomina il rossagno riflesso della poca luce sulla penombra in cui la camera è immersa.

Di pittori animalisti ce ne sono due veramente ottimi: il Coromaldi e lo Zanatello. Umberto Coromaldi sente, forse più della figura, le pecore, le vacche, i cani che sa raggruppare con moltissimo gusto in tempere di bella trasparenza, mentre scorrazzano per la campagna romana, e sa intonare al paesaggio in modo da ottenere un insieme pieno di grazia. E le sue tre odierne tele lo provano. Alessandro Zanatello è un gustoso caricaturista degli animali. Nei suoi due quadri dal carattere un po' illustrativo, e dalla teutonica durezza, le oche assumono una comicità quasi umana avanzando in lenta e grave processione coi colli contorti o spalancando il becco per rispondere con rauche grida al suono d'uno zufolo cui una bimba, posta ad esse di fronte, dà fiato. La sobrietà dei toni bassi di colore contribuisce a rendere gustosi questi quadri, l'uno visto nella luce del vespero, l'altro in quella del tramonto.

Ad un genere d'arte decorativa sembrano assai inclini il Pansini ed il Ricci. Sono entrambi gio-

SIGISMONDO MEYER: RITRATTO DI MISS E. PEARSON (CERA).

Altri paesi hanno in queste sale Alessandro Battaglia, Edoardo Ferretti, Edoardo Tani, Filippo Anivitti, Augusto Bompiani, Pompeo Fabbri, Raffaello Ferro, ecc.

VINCENZO BENTIVEGNA: L'ASTRONOMIA (BRONZO).

* * *

L'anno scorso gli *Amatori* e *Cultori* vollero organizzare una « sala del Ritratto » che, pur contenendo parecchie opere veramente belle, si attirò non poche critiche. Oggi una sala del Ritratto non c'è: ma i ritrattisti, sparsi qua e là, sono quasi tutti gli stessi del 1915. Ritroviamo Sigismondo Meyer, Carlo Siviero, Carlo Romagnoli, per citare i giovani più in vista. Sigismondo Meyer è giunto al ritratto dopo lunga e tenace preparazione: egli ha studiato i nostri antichi fino a ricopiarli con tanta abilità che riesce difficile distinguere un originale annerito nella patina del tempo da una copia su cui lui ha ottenuta quella stessa crosta scura. Questo studio e questo esercizio servirono al Meyer per rendersi padrone della tecnica con cui procedevano i maestri del ritratto. La sua è stata una specie di autopsia dei grandi ritrattisti del passato, che gli ha permesso di formarsi quella solita base su cui, poi, poter cominciare a costruire

da sè. Così, quando, l'anno scorso, mandò alle mostre romane i suoi primi ritratti, pure trovandosi di fronte a una fattura sciolta, moderna, il pubblico si accorse di essere al cospetto di un artista del classico substrato. Quello che pareva un lavoro di pazienza e un esercizio di abilità quasi vano, era servito, invece, al Meyer per formarsi come la ossatura di ciò che doveva poi essere l'arte sua. Non dico ch'egli, interpretando il ritratto con spirito moderno, abbia trovata ancora la propria personalità, poichè alla solidità fondamentale antica ha sovrapposta una palese derivazione dagli inglesi contemporanei e specialmente dal Sargent. Ma, ciò non ostante, questi ritratti sono fra i più serii e più belli che possono dipingersi oggi e, dati i graduali progressi dovuti al suo continuo studio, è facile pensare che il Meyer giungerà presto sopra una via propria. Il *Ritratto della Contessa Manassei* in abito nero, con un fascio di rose nelle mani, per i sobrii accordi di colore è cosa armoniosissima. Il nero della veste, il rosa delle rose non potrebbero essere meglio resi. Di maggiore sicurezza tecnica è il *Ritratto della bambina Grassi* che stringe a sè un orsacchiotto di lana e si anima di una grazia diversa, quale si conviene alla gioiosità dell'infanzia. Qui l'artista, con più scioltezza, in un tono aristocratico bruno biondo, ottiene una bella sintesi di visione cromatica e di disegno.

VINCENZO BENTIVEGNA: LA MEDICINA (BRONZO).

Carlo Siviero deriva egli pure dagli inglesi ed

RENATO BROZZI: PIATTI IN RAME SBALZATO.

è, del pari, un ritrattista di squisita eleganza. Oggi ci offre un ritratto di fanciullo, in abito nero, con guarniture di merletto al collo e alle estremità delle maniche, che richiama troppo un'altra opera di lui, già esposta a Roma nel 1911, ma non cessa, per questo, di sedurci con la sua vivacità e con la giustezza dei toni e dei rapporti cromatici. Il Siverio ha pure un magnifico vaso di fiori, freschi e delicati, e una frotta di pappagalli sopra un fondo nero, bella nota decorativa di colore.

Carlo Romagnoli è sopra una via diversa: altri problemi egli si propone, con altri mezzi procede. Ma studia lui pure e progredisce, sebbene derivi ancora un po' da Zuloaga e molto da De La Gandara. Temperamento sensuale, egli astrae dal vero nel colore pur di renderci quella intensità di espressione a cui mira. Questo suo ritratto di signora, dalle braccia nude d'un candore estremo, che hanno

OLGA MODIGLIANI: CERAMICHE A GRAN FUOCO.

OLGA MODIGLIANI: CERAMICHE A GRAN FUOCO.

un magnifico risalto sul bel nero della veste, dai capelli d'un fiammante rosso, visto sopra un fondo troppo verde, ce lo prova. Esso è certo di gran lunga superiore a quanto l'artista ci dette l'anno scorso. Ha più anima, più personalità. Simpatico, sebbene non possa considerarsi se non come decorativo, è il ritratto muliebre dall'abito bianco d'Amedeo Bocchi, e gustoso è pure l'altro ritratto di signora, del Dimaiuta. Vi è, poi, una pittrice olandese, Egra Winter, che merita di venir segnalata per una mezza figura muliebre dalla giacca rossa, che forma un efficace contrasto col bianco della camicetta a cui fa quasi da cornice. È un bell'effetto di luce.

Al ritratto si accompagna in questa mostra la figura in genere. Il Gaudenzi tratta due volte ancora il tema preferito della maternità con forza di sentimento crescente. Mediante una tecnica a grosso impasto, da cui ottiene molto rilievo e molta luce, egli ci offre una mamma che stringe al seno il proprio figlio e un'altra circondata da due fanciulli fra cui siede col volto irradiato di gioia. La pura felicità del sentimento materno spira davvero da queste opere condotte con tanta robustezza pittorica. Tecnicamente, però, i due quadri stanno fra l'arte del Mancini e quella dello Spadini e non possono, quindi, darci ancora la misura esatta della personalità del Gaudenzi. Una fine descrittrice della maternità è la pittrice rumena Tonescu Scrocco che ha due tele veramente belle per delicatezza di chiaroscuri e freschezza di colore: una mamma col figliuolo fra le braccia e un gruppo di tre donne e due bambini, entrambi condotti con un bene inteso divisionismo.

L'Ufficialetto, poi, in una grande tela che come sentimento è letterarieggiante e poco interessa, ci offre, dal punto di vista pittorico, un ottimo accordo di colori. Sopra il piano azzurro d'un tappeto, egli pone una figura d'uomo che indossa un manto viola e s'appoggia ad una tenda verde. Egli è accanto a un piano da cui una giovane donna — della quale non si scorgono che le mani, viste in rapporto allo scorcio del piano, e la gonna —

OLGA MODIGLIANI: CERAMICHE A GRAN FUOCO.

trae la melodia, ed il suo volto acceso dal riflesso della luce si leva in un'estatica espressione. L'azzurro, il viola ed il verde sono molto bene intonati, sicchè la tela ha il valore di una sinfonia cromatica.

Ricorderemo, infine, un vivace bambino che Augusto Carelli dipinge a toni accesi accanto all'albero di Natale, e una finissima miniatura di Lucia Tarditi.

* * *

Nel vestibolo troviamo una buona rappresentanza del bianco e nero. Bianco e nero per modo di dire, poichè le acqueforti e i disegni colorati abbondano. Certo è molto poco, di fronte alle ricchissime sale che seppero organizzare gli « Amatori e Cultori » l'anno scorso. Ma è pure qualche cosa e vale la pena di guardarla. E. Gioia manda gli originali dei disegni con cui illustrò la grande opera *A voi bimbi*, edita dalla Casa d'Arte Bestetti e Tumminelli di Milano: son pagine d'una precisione di disegno e di una gustosità di colore straordinarie. Tutto il mondo animale, coi suoi scarabei, i suoi grilli, i suoi rospi e le sue rane, le lucertole, i pulcini, i ragni, i gatti, gli scoiattoli, i pipistrelli, e quello vegetale coi garofani, le margherite, le frutta son passati in rassegna da questo artista che sa essere fantasioso anche nel rendere le cose più comuni della vita reale. Vengono, poi, quattro acqueforti colorate di Angelo Rossini raffiguranti scene veneziane con contrasti di colori un po' stridenti (il rosa del cielo col giallo vivo delle case) ma interessanti per la profondità del sentimento che vogliono esprimere. Due teste di bell'efficacia di disegno e di colore ha Umberto Amati e cinque acqueforti colorate, intonatissime, fra cui assai fine *L'albero e la casetta*, ha il Carbonati. Trovo ancora due magnifiche acqueforti di Ludovico Cavaleri, *Inverno* e *Bruges*; cinque disegni a sfumo del Pantaresi; parecchi elegantissimi per quanto strani disegni a penna del Ferracciù, che vede come in un'allucinazione, ed un gruppo di interessanti *Studii di costume* di Rita Aronco Venturini. Infine, due rapidi disegni a colori ritraenti le folle notturne dei caffè di Roma, di Domenico Colao.

Quanto alla scultura, quest'anno, si capisce facilmente che doveva essere più scarsa del solito. Basti dire che le ferrovie, per non ingombrare le linee, non hanno accordato alcun ribasso sul trasporto delle opere d'arte. Quindi, tolto quello che era già a Roma, qui non si poteva tanto facilmente

OLGA MODIGLIANI: VASO DI FIORI (CERAMICA).

raccogliere altro. Ma se la scultura è scarsa, in compenso, le opere mediocri sono poche. Primeggia un grande gesso di Vittorio Brecheret, un giovane nord-americano che modella con una vigoria ed una larghezza veramente rivelatrici. Col titolo *Risveglio*, egli plasma un mirabile nudo maschile: è una figura che si stira, sollevandosi, dal suo giaciglio. E i muscoli delle gambe e delle braccia protese nella movenza di chi si sgranchisce le membra, si contraggono e si gonfiano con mirabile elasticità. Una marmorea testa di donna dormente dal volto atteggiato ad una placida calma, ha l'Hoyek, ed il russo Nicoloff ci offre il mezzo busto di una mamma che protende le braccia per serrare al petto e baciare la vezzosa testa d'un

bimbo, gruppo di fattura larga. Energica di linea e piena di carattere nella gravità della sua espressione è la testa di barcaiolo dell'argentino Roberto Gonzales.

Degli italiani trovo una discreta rappresentanza: c'è Carlo Fontana, con un busto di giovane donna gioiosa, un bronzo dalla bella patina dorata; c'è il Romagnoli con una testa femminile, un marmo di fattura classica; c'è il Niccolini con uno snello nudo di adolescente; c'è il Mazzini con una bimba piena di grazia infantile.

La Pogliani, una giovane scultrice che va facendo discreti progressi, manda una grande fontana decorativa e un gruppo in cera che potrebbe intitolarsi studio di mani, tanto l'anatomia di questa nobile parte del nostro corpo vi è ben resa, vi è spiritualizzata: sono le mani d'una mamma colte nell'atto in cui compiono il protettore gesto materno, mentre stringono, cioè, la loro creatura al petto.

Scultore di bella vigorìa, di maschia espressione è il Compagnoli che qui si presenta con una testa di giovane ed un'altra di vecchio, entrambe modellate con larghezza. Una figura di suonatrice girovaga, rattrappita dal freddo, ci rende in un suo efficace bronzo sintetico G. De Martino. Vincenzo Bentivegna ha due gruppi simbolici: l'*Astronomia* e la *Medicina*, che mi pare di conoscere già da qualche anno e che, in ogni modo, non lo rappresentano bene quanto le sue gustose figurazioni della grazia infantile. Il Cosentino ci offre un busto di *Caligola* e Leopoldo Silva — un altro giovane scultore argentino — ci dà un'energica figura di pescatore indiano e un nudo di donna di larga e sintetica fattura. Di scultori animalisti ce ne sono due: il Brozzi e il Calderini. Renato Brozzi, unico in Italia che tratti lo sbalzo, difficilissima forma d'arte nella quale i nervi e la vista sono messi a dura prova e non giova nemmeno rovinarseli se non si ha un valore eccezionale come lui, espone tre piatti di rame in cui sono sbalzati con finezza meravigliosa oche, cervi, e gru. Il Calderini — che fa arte del tutto differente — va mettendosi fra quella non vasta schiera di scultori i quali trattano bene gli animali: le sue due vacche che lottano a forza di cornate, e il suo vitello che si gratta un orecchio hanno buone qualità realistiche, pur lasciando ancora a desiderare come modellatura.

Ma prima di chiudere questa parte, conviene ricordare una vetrina di ceramiche a gran fuoco, in cui Olga Modigliani, ravvivando tutta la sua tavolozza, sfoggia nuove eleganze di forma e nuovo gusto di colore, e un'altra vetrina in cui Anna Maria Garofolo espone anch'essa una ricca, svariatissima e festosa raccolta di ceramiche.

Concludendo, pei tempi che corrono, gli « Amatori e Cultori » hanno quasi fatto miracoli. Una mostra d'arte come questa non è facile metterla insieme rapidamente nelle odierne condizioni di vita.

ARTURO LANCELLOTTI.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

Vol. XLIV N. 259

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA SCIENZE VARIETÀ

LUGLIO 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME XLIV.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XLIV.

ANTONIO PUCCINELLI

PROP. NOB. E. MORROCCHI

RITRATTO

FRAIPONT:

ROVINE DI LOUVAIN.

EMPORIUM

Vol. XLIV. LUGLIO 1916 N. 259

IMPRESSIONI DI GUERRA DI ARTISTI FRANCESI ALLA GALLERIA COLONNA A ROMA.

E nelle diverse esposizioni d'arte italiana che da qualche tempo si vanno tenendo in tutte le città della penisola, la guerra non si affaccia nemmeno dalle connessure delle finestre, in quelle che organizzano gli stranieri vibra in ogni tela, in ogni stampa. Tempo fa avemmo a a Roma la mostra del pittore serbo Vucetic, composta unicamente di scene e figure della guerra; oggi, nella magnifica sede della Galleria Colonna troviamo, sempre sotto l'ospitale cielo di Roma, una raccolta ricchissima di oltre 800 opere di pittori francesi che esaminano, nei suoi diversi aspetti, il gigantesco, tragico conflitto a cui partecipa il mondo da due anni.

Non esito a dire che l'odierna esposizione romana, sorta appena in sette giorni per la portentosa attività del principe di Broglie, del conte Luigi De Blegier, tenente francese inviato espressamente dal Ministero della Guerra del suo paese, e dell'architetto Moraldi (nonchè dell'avv. Ludovico Silenzi e dell'avv. Francesco Tombari della Croce Rossa) è di un interesse senza pari, non tanto pel valore delle sue pitture — che è piuttosto scarso — quanto per l'eccellenza, l'abbondanza e lo spirito del bianco e nero, e sopratutto per la sede in cui si trova disposta, per il modo col quale è ordinata, per le molte altre attrazioni che accoglie intorno a sè.

FRITEL: MISS CAVELL.

Ottenuto dalla signorile munificenza del Principe Colonna di Paliano l'uso dei locali incantevoli del suo palazzo, e quello anche del giardino, veramente principesco, che da Piazza Venezia, per una sequela di viali romantici, sale su fino al Quirinale, gli organizzatori, coadiuvati dalla « Croce Rossa », a beneficio di cui andrà parte dell'introito, hanno definito tutto un programma destinato a portare come un'onda di vita nella severa solennità

dell'ambiente. Dopo aver disposto le opere su soprapareti coperte di stoffe turchine, gentilmente concesse dalla « Società degli Amatori e Cultori », soprapareti che non vanno tanto alto da nascondere i sottostanti quadri dei nostri antichi maestri, ma non raccolgono neppure tele che stridano al confronto per le loro tonalità (ed era, questo, un grave ostacolo da vincere), essi hanno voluto ideare un ciclo di divertimenti, senza, per ciò, allontanarsi dal campo dell'arte. Così i due giovani pittori francesi Raoul Tonnelier e Gustave Alaux, reduci dalla guerra (e cioè un ritrattista e un colorista eccellenti), proietteranno, nell'aranciera della Villa, una serie di 87 stampe colorate, da essi dipinte, ed evocanti *La Leggenda di Francia*, dai tempi della cavalleria (con le gesta di Rolando, di Giovanna d'Arco, di Vercingetorige), dalle gesta dei marescialli ed ammiragli fino all'anno II della prima Repubblica, e, poi, l'opera degli avi sotto le guerre della Rivoluzione e dell'Impero, fino agli orrori della moderna invasione e alle eroiche giornate della Marna e di Verdun, con accompagnamento di vecchie canzoni e canti eroici francesi. Così, nello stesso locale, verrà svolta una cinema-

FRAIPONT: INCENDIO DELLE « HALLES » D'YPRES.

PAUL RENOUARD: I CIECHI.

SIMONT: LA FESTA DEI DECORATI AL TROCADERO.

tografia della battaglia di Verdun, concessa dal Governo francese, e Zinovi Pechkoff, il figlio di Massimo Gorki, che è tornato dalla guerra contro i tedeschi con un braccio di meno, evocherà i suoi ricordi dal fronte francese, e Camille Mallarmé terrà una conferenza col titolo « De Frate Lupo à Maître Renard ». Intanto un'orchestrina suona gaiamente nelle sale e sulla attigua terrazza la gioventù che ancora vive nella Capitale accompagna le belle signore a prendere una tazza di *the*.

LEANDRE: LE PRIME VITTIME DEI BARBARI.

Tutto questo fervore di vita intorno ad una mostra d'arte non mi dispiace. Trovo, anzi, che bisognerebbe sempre ravvivare così quelle raccolte di quadri e statue attraverso le quali, appunto pel monotono silenzio che le avvolge, la gente passa con aria compunta, per non dire annoiata, quando pure ci passa. Per attrarre le signore e i giovani ci vuole abilità, e allora, forse, si riesce pure a farli, a poco a poco, interessare all'arte.

Ma veniamo al contenuto dell'esposizione.

***

Nel salone, dunque, della Galleria Colonna, che è uno dei più vasti del mondo (72 metri di lunghezza per 11,30 di larghezza), sotto l'ampia volta affrescata da Gherardo da Lucca con la rievocazione della *Battaglia di Lepanto* in cui campeggia la figura di Marc'Antonio Colonna, ammiraglio di Santa Chiesa combattente contro il turco, in questo magnifico salone in cui si accolgono capilavori d'arte, dal *Ritratto equestre di Carlo Colonna* del Van Dyck al *San Giovanni* di Salvator Rosa, dal *San Girolamo* del Ribera a due Tintoretti, ai putti danzanti del Maratta, agli specchi ravvivati di fiori di Mario Nuzzi, sono oggi disposte le opere che illustrano la sanguinosa lotta combattuta dai francesi contro gli eserciti del Kaiser. Le colonne di rarissimi marmi gialli antichi, i plinti di marmo africano, gli stipiti delle porte e delle finestre, anch'essi in marmo prezioso, come il pavimento di greco antico, conferiscono un tono di suprema eleganza alle raccolte, che, oltre al salone, occupano altre tre sale della Galleria. Esse si dividono in pitture — in parte anche prestate dal *Musée de l'Armée* e da quello del *Luxembourg* — e in disegni.

Una larga parte delle tele che ospita la Galleria Colonna è dedicata ad illustrare le figure della guerra. Il Bouchor manda, infatti, una ricca serie di ritratti degli uomini politici e dei condottieri della Repubblica; c'è il Presidente Poincaré, c'è Joffre, ci sono Sarrail e Gallieni. Il Bouchor dipinge sopra fondi chiarissimi, con preciso contorno lineare, ottenendo molta vivezza di immagini. Mi pare, tuttavia, anche più spontaneo, più largo, più fresco in alcune sue scene della guerra, come il gruppo di prigionieri a Verdun, i soldati in trincea a 30 metri dal nemico, la mitragliatrice che tira contro un aeroplano. Di lui c'è anche un grande quadro di composizione, rappresentante la cerimonia della consegna delle medaglie al valore da parte del Presidente Poincaré sulla Spianata degli Invalidi (17 settembre 1915); ma, sebbene la folla vi sia ben composta, pittoricamente scivoliamo troppo verso l'oleografia. E' strano come questo pittore possa passare da una simile tela scenografica alle fresche impressioni dei cacciatori alpini, così larghe ed ariose, alla mezza figura d'una fanciulla francese, nella sua divisa di infermiera, ch'è una bella sinfonia in bianco.

Berne Bellecour e Raymond Desvareux rievocano i tipi caratteristici dei soldati combattenti; dei *poilus* e degli scozzesi il primo, degli indiani, dei tunisini e degli inglesi l'altro, che dipinge in piena luce con accesa tonalità. Anche Georges Scott, sebbene con alquanta freddezza fotografica, ci dà una serie di soldati ed ufficiali francesi insieme a molte scene di assalti sull'Yser, di onori a feriti, ecc. Jonas, poi, in due pastelli ci offre i ritratti del Generale Roques e del Generale Cadorna, quest'ultimo assai poco somigliante, ed entrambi, in ogni modo, troppo illustrativi. Altri pastelli ritraenti tipi di soldati, anche coloniali, mandano Henry de Groux ed il Lalauze.

JONAS: IL CALVARIO.

Le scene delle distruzioni, degli incendii, dei saccheggi hanno trovato interpreti efficaci nel Flameng, nell'Hoffbauer, nel Bruyer, nelle cui tele vibra un fremito di orrore per l'inutile rovina delle più sacre memorie d'arte, dei più innocui focolari domestici. Il bombardamento di Beffroy, la distru-

zione di Soissons, le case sventrate trovano nel Flameug un tragico descrittore; le rovine dell'antico convento di Cordeliers e della chiesa di San Thierry hanno nell'Hoffbauer un possente cronista; varii bombardamenti, infine, di ordine puramente

JONAS: LA BENEDIZIONE PRIMA DELL'ATTACCO.

militare, le buche enormi che producono, la guardia nelle caverne ed il lavoro al chiaro di luna, sono espressi dal Bruyer in un gruppo di tele monocromatiche, dipinte di notte, a toni bassi (azzurro-viola con poco verde), che hanno una grande efficacia decorativa.

Una serie di piccole teste e figure all'acquarello, dipinte con grande larghezza e con vivacità di colore, ha l'Orange, e molti acquerelli illustranti paesi e figure della guerra espone l'Ibels.

Meno interessanti sono dei grandi quadri bellici, di fattura accademica. Tuttavia possiamo notarne qualcuno che testimonia quanto l'arte francese sia oggi intimamente legata alla guerra. Il Leandre raffigura una suora che fugge dalla sua città bombardata, portando fra le braccia un bimbo tramortito e seguendone un altro che la precede con una lanterna. Questa fuga notturna, rischiarata dal lontano riflesso del fuoco nemico, è uno dei più tristi

episodi della guerra di Francia. Il Bourgain, invece, ci presenta un *Concerto in un' ambulanza* dato da alcune dame infermiere per tenere alto il morale dei feriti.

E per la pittura possiamo anche fermarci. Essa, la tempra degli artisti, nella cui opera si cercherebbe invano la menoma stanchezza. Questo fatto assai notevole, vero anche per le pitture meno belle, è vero assai più per il bianco e nero, in cui la spietata ironia e l'inesauribile buon umore

GEORGES SCOTT: LA GUARDIA ALLA BANDIERA.

tranne poche eccezioni, ci sembra più interessante dal punto di vista politico che da quello artistico. Tuttavia non si deve dimenticare il fatto che le opere qui accolte appartengono tutte ad artisti mobilitati, i quali le eseguirono al campo, sotto il fuoco nemico, o per lo meno ai loro posti di mobilitazione. E allora si può pure concludere che le gravi fatiche della guerra non hanno fiaccata del popolo di Francia è sempre fresco e vivo, alto e sereno come in tempi di tranquillità e di pace.

.˙.

L'importanza che assume la raccolta del bianco e nero in questa mostra di impressioni di guerra è veramente notevole. Essa può dividersi in due parti: iconografia degli scempii commessi dal ne-

mico nel paese invaso ed altrove, e caricatura. E, tanto gli artisti che si limitano a descrivere le scene selvagge di cui sono stati spettatori, quanto quelli che dai varii episodii di efferatezza traggono motivo per salaci commenti, compiono, innanzi tutto, opera di fervido, profondo patriottismo. Le loro ironiche matite combattono con l'efficacia di spade taglienti e molti di questi disegni valgono una battaglia. L'odio, lo sdegno, il disgusto per le atrocità e le slealtà commesse nell'odierna guerra da un nemico che non conosce sentimenti umani, che ignora le più elementari leggi di cavalleria, che vilipende trattati, donne, fanciulli, che non rispetta neppure le ambulanze della Croce Rossa e silura le navi mercantili disarmate senza permettere ai passeggeri di salvarsi ma trucidandoli barbaramente, si affacciano terribili in ogni pagina su cui ha poggiato la mano uno di questi artisti che, per essere francese, quasi non concepisce la doppiezza d'animo e la sopraffazione degli inermi e dei deboli. Il più brutale popolo dell'Europa si è trovato, in questa guerra, a contatto diretto col più cavalleresco, ed i suoi vandalismi hanno lasciata un'orma sì profonda che neppure lunghi anni di pace potranno cancellarla.

GEORGES SCOTT: L'ULTIMA GUARDIA.

Ma quello che mi pare di interesse maggiore nei disegni attuali è la serenità, ed oso dire la giocondità, di cui fanno sfoggio. Una serenità che resiste anche all'ira, poichè nulla c'è mai di esagerato o di inesatto nei disegni più violenti; una gaia punta d'ironia che sopravvive ai disagi, alle fatiche, agli stenti della lunga guerra. L'animo dei nostri fratelli latini non è, dunque, depresso dalla sventura, la loro energia è ognor viva, il loro spirito si conserva brillante.

La caricatura, infatti, abbonda ed è sempre, o quasi sempre, d'una forza singolare. Gli artisti francesi, a differenza di quelli italiani, non considerano come forma d'arte inferiore questa che, al tempo stesso, partecipa dell'arte, della letteratura e della politica. Un buon caricaturista deve, infatti, avere, oltre ad un valore artistico suo proprio,

una buona cultura letteraria ed una esatta conoscenza della politica del suo paese, anzi del mondo. Nessuno più di lui è costretto a seguire quello che succede ed a rifletterci, poi, sopra per cogliere la nota giusta. Egli fa, quindi, opera artistica per il segno, letteraria pel pensiero, politica per il fine

Il Forain non si occupa che di caricature: e chi oserebbe chiamare inferiore l'arte sua? Questo grandissimo artista ha mandata una serie di riproduzioni di opere sue già apparse nelle varie riviste parigine (gli originali si trovano a New-York, ove c'è adesso una mostra speciale di caricature e disegni). E tutte hanno una terribile forza di ironia. In una di esse un territoriale dice a un'ambulanza che si allontana con la bandiera della Croce Rossa spiegata: *Togli la bandiera; tu vai a farti uccidere...* In un'altra, intitolata *1° Maggio*, un soldato francese esclama, guardando al di là della sua trincea: *Quando penso che l'anno scorso fraternizzavamo ancora con quei banditi!* In una terza, dal titolo *Natale*, un tedesco dice: *Oggi sulla chiesa che bisogna tirare!* E ancora i disegni del Forain colpiscono a sangue il nemico. Più appresso trovo un ufficiale dall'elmo chiodato, che, poggiando un piede sopra uno dei moltissimi cadaveri di cui il suolo è ingombro, dice a un gruppo di corrispondenti di giornali: *Signori, noi vogliamo una pace onorevole;* trovo una giovane donna con la sua figliuola, vestite a lutto, certo per lo scempio che è stato fatto dei loro cari dagli invasori, innanzi ad un soldato tedesco che, per poter prendere la cinematografia delle ottime condizioni morali dei territorii occupati, spiana contro i loro petti la pistola e intima: *Alto là: e sorridete.* Qualche disegno è più blando e si impernia sopra un giuoco di parole. Due soldati passano innanzi ad una croce su cui è appeso un berretto di ufficiale. Vi si fermano, con compunto rispetto, e l'uno dice all'altro, pensando al povero morto: *Cosa vuoi? E' la vita...* Ancora: due borghesi, assai mal ridotti dagli anni e dagli acciacchi, escla-

TINAYRE: LA COMUNIONE NELLE CAVE DI SOISSONS.

mano, andando innanzi alla meglio a braccetto: *Che non si conti su noi per una campagna d'inverno!*

Al Forain altri artisti di pari vigoria si accoppiano nel combattere con la matita. Abel Truchet ha una serie di litografie che alla larghezza del disegno accoppiano una spietata ironia. Il comandante di un sottomarino salito a fior d'acqua appare sulla torretta e, guardando col binocolo una lontana nave mercantile, esclama: *Diavolo, mi sembra che quel comandante abbia un revolver!* In un disegno intitolato *Rimpatrio* si vede un ufficiale tedesco che ordina ai soldati di caricare i morti sul treno pronto per la partenza: *Quattro per quattro* — egli dice — *come quando sono giunti.* E il soldato, obbediente, li lega in grandi mazzi macabri. In un altro, intitolato *I mostri*, egli ci fa vedere il corpo d'una adolescente, buttato giù dal proprio letto e pugnalato da un milite tedesco che sta per andarsene: *Egli avrà forse fallito a farle la corte*, osserva il caricaturista. Ne *La moda* un soldato esamina incuriosito la gonna d'una mondana, larga e corta, con i giri di pelliccia all'orlo: *Occorre venir dalle trincee* — dice —

FOUQUERAY: CORPO A CORPO A DIXMUDE.

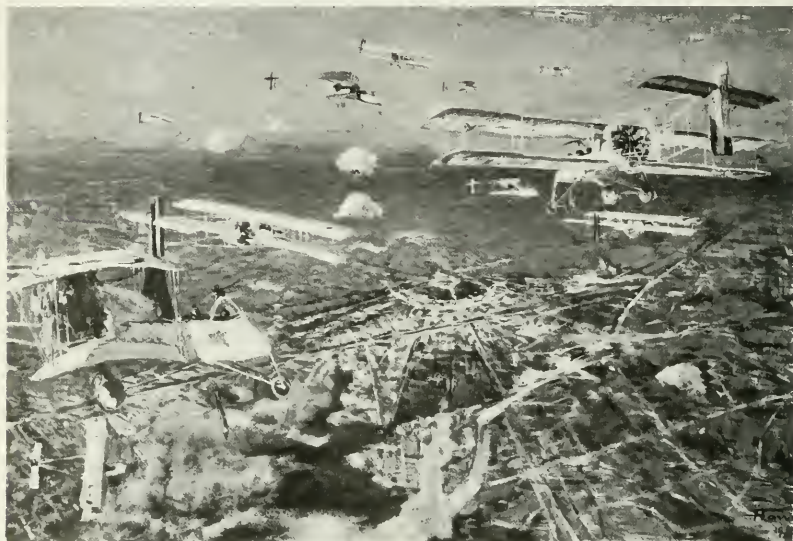
per vedere ciò. Infine un gallo dalla maestosa coda (la Francia) guardando la piumata testa d'un nostro bersagliere, esclama: *Bravo, fratello mio!*

Tragico nelle sue caricature è L. Bering: egli si scaglia specialmente contro il Kaiser e il Kronprinz. Guglielmo II è rappresentato con una enorme falce fra le mani; il Kronprinz si sente dire spesso dalla Morte: *Guarda la nostra opera!* oppure: *Scava la tua tomba!* C'è pure un ufficiale della marina tedesca, che, fra i flutti del mare, pugnala un naufrago dell'*Ancona*. Fini di disegno ma di scarsa arguzia sono le caricature con cui il Barthelemy contraffà con pochi tratti le figure di Francesco Giuseppe e di Guglielmo II.

Ma più fine del Bering e del Barthelemy è il Poulbot, che illustra, con delicatissima arguzia, le birichinate e lo spirito dei monelli del Belgio invaso. Quasi tutti quei tiri birboni giocati da essi ai soldati del Kaiser, e già riferiti dai giornali, trovano nelle deliziose acqueforti e litografie del Poulbot la loro espressione grafica: ci sono i tubi delle stufe disposti in modo da simulare i cannoni, per trarre, da lontano, in inganno i militi tedeschi; c'è una sentinella dall'elmo chiodato che stende il

LEVEN E LEMONNIER: COMBATTIMENTO NEL TRENTINO.

braccio fuori della sua garitta e... sente piovere perchè un bambino, accovacciato sulla sommità della garitta stessa, vi sputa sopra; c'è un altro soldato che, introdottosi in una casa, si attacca a una bottiglia credendola piena di liquore ed è da lungi schernito da due bimbi i quali osservano: *Egli beve la purga del nonno!* La guerra simulata dai monelli è il tema di un altro gruppo di questi graziosi disegni. Una schiera di piccini si dicono: *Lasciamo fare a turno il generale Joffre*; un'altra schiera, tutta pensierosa, interrompe a mezzo il gioco preferito per osservare: *E se si trovasse fra noi un piccolo boche?* Al Poulbot si aggiunge l'Hansi che tocca la nota del sentimento nella stampa in cui ritrae una bimba con il braccio destro al collo, ginocchioni innanzi ad una tomba in cui è sepolta la povera manina che le venne troncata dalla perversità del nemico. L'Hansi è pure ironico in un disegno raffigurante un soldato tedesco carico di oggetti predati: *Tenuta di campagna...*

Anche Jean Ray è sedotto dai giochi infantili che garbatamente illustra in tre belle stampe colorate. La contraffazione della guerra da parte dei bimbi è da lui espressa con blanda scherzosità: c'è l'*Imboscato* fra i compagni che lo scherniscono; c'è lo *Spione*, pronto ad essere fucilato; c'è perfino l'*Eroe* nel suo lettino, con la testa avvolta nelle bende e gli amici e i medici intorno...

FARRÉ: COMBATTIMENTO D'AEROPLANI.

Una serie di caricature assai salaci manda il *Matin*. Le caratteristiche figure di Guglielmo II, di Francesco Giuseppe, del Re di Bulgaria, di Enver bey, del Kronprinz e del Sultano vi si rappresentano nelle più atroci deformazioni.

* * *

E possiamo passare alla seconda parte del bianco e nero: quella che ritrae gli scempii inauditi commessi dai tedeschi nei paesi invasi, le rovine lasciate sul loro passaggio. Da una serie di disegni di Abel Faivre, forse un po' troppo minuti ma sempre fra i migliori della raccolta, che evocano

ancora in tono caricaturale gli episodii più salienti della guerra, passiamo a quelli magnifici del Paul, che, con felice sintetismo, esprime i tragici episodii delle fucilazioni degli inermi, delle torture inflitte alle donne e ai feriti, delle mutilazioni dei bimbi. Ed ecco le litografie di Jeanniot in cui i belgi vengono dai soldati tedeschi uccisi sulle pubbliche vie a colpi di fucile, fra carogne di cavalli e cadaveri d'altre vittime dello stesso spicciativo sistema; ecco l'allegoria di Guglielmo II che passa, come la morte, sopra un fitto tappeto di teschi; ecco le varie acqueforti in cui Claudius Denis, con ingenuo disegno, ci offre macabre visioni di impiccati, gruppi di infermi condotti al lazzaretto, schiere misere di contagiosi; ecco il Lemonnier che illustra il siluramento dell'*Ancona*, l'assassinio di Miss Cavell, oltre a molte figure di soldati ed ufficiali anche delle colonie di Francia. Ma in questo gruppo emerge specialmente lo Steinlen nelle cui acqueforti e disegni c'è sempre una larghezza di fattura, una vivacità di moto, un'espressione d'animo mirabile. Egli si ferma soltanto a considerare la folla dei profughi, e nulla è più impressionante del passaggio di questi infelici che portano nei volti stanchi, contratti dal dolore, nelle figure accasciate, tutto lo spasimo del loro cuore. C'è un padre che procede con un bimbo in braccio e un altro più grandicello accanto, ed il suo sguardo basta a dirci tutta l'odissea che ha dovuto soffrire, tutta l'angoscia che l'opprime. C'è una madre che protegge tre figliuoli sotto un ampio scialle nero, e nulla è più impressionante del passaggio di questa donna dolorosa. Lo Steinlen raggiunge grandi effetti con mezzi semplicissimi, e questa sua vasta raccolta di disegni n'è una nuova prova. Altri gruppi di fuggiaschi ha il Robida; Gabriel Domergue ci offre, invece, in una serie di 40 tavole, nuove requisitorie contro le atrocità tedesche.

HOFFBAUER: PARTE DI UN CAMPO DI BATTAGLIA.

E ancora qualche artista ci espone lo spettacolo miserando delle rovine in cui fu ridotto il povero Belgio. Lo sfacelo che i tedeschi produssero delle città belghe ove più rifulgevano le gemme dell'arte, da Arras a Reims, da Ypres a Louvain, a Dixmude (sul campanile d'una chiesa bombardata si vede la bronzea statua d'una madonnina inverosimilmente contorta com'è rimasta), non potrebbe essere bol-

tato peggio di quello che non faccia il Fraipont con la sua semplice, fedele evocazione, in una serie di fini litografie.

Le riproduzioni di Abel Pann che, con simbolismo di poco gusto, vogliono rappresentare l'influenza di Joffre sulla Francia attuale, mi piacciono meno, e la *Festa dei decorati al Trocadero* del Simont, già riprodotta sulla « Illustration », è troppo minuta. Trovo, piuttosto, fra gli altri disegni in nero e a colori, di grande finezza le acqueforti del Gtaff e del Brouet; i molti schizzi a penna in cui il Montagné evoca figure e scene della guerra; i disegni del Jonas e del Simont illustranti tipi ed episodii di battaglia; le stampe del Leandre, che abbiamo trovato anche fra i pittori; le litografie del Brunay, di Victor Gilsoul, del Canet e di Louis Joux; le numerose xilografie, infine, del Lepère.

Una sezione speciale accoglie in questa mostra i documenti fotografici più significativi e più artistici dei maggiori eventi della guerra sul fronte francese, ed un'altra contiene una nudrita raccolta di medaglie e placchette dei migliori incisori di Francia, come il Bottée, il Drepsy, il Roche, lo Chaplaine, il Grégoire, il Roty, il Bargas, il Mérignac, il Morlon, il Blin e molti altri.

Credo di aver data una idea abbastanza precisa della ricchezza e della serietà di questa mostra d'arte da cui viene alla sorella latina non poco vantaggio morale. Perchè essa dimostra quanto sia elevato lo spirito dei nostri alleati, pure in ore tragiche come quelle che si attraversano, specialmente oltre le Alpi. Bisognerebbe che l'Italia facesse altrettanto. Anch'essa può dire di non essere, da questo punto di vista, inferiore a nessuno. Una serenità non inconscia tiene sempre alto lo spirito degli italiani e, quindi, dei migliori loro artisti. Perchè non documentarlo all'estero con una mostra

LEANDRE: LA GUERRA E LA PACE.

d'arte di pari sviluppo ed importanza? A Londra si è tenuta in questi giorni una piccola esposizione di bianco e nero dovuto ad artisti nostri: ma la guerra non aveva nulla da vederci. Più opportuna è la mostra di caricature che si sta organizzando anche a Londra e in cui gli artisti italiani potranno veramente mostrare quanto sia serena oggi l'anima loro. Siamo, però, ancora lontani dalla grande esposizione come quella aperta dai francesi nei saloni della Galleria Colonna e bisognerebbe pensare ad emularla.

ARTURO LANCELLOTTI.

FORAIN: LA LETTERA.

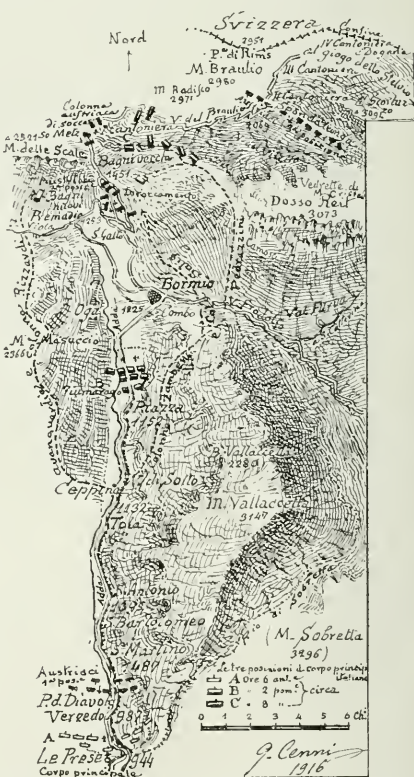
LA GUARDIA NAZIONALE MOBILE.

VENTICINQUE ANNI DI SERVIZIO.

NA delle istituzioni militari italiane d'oggi che riesce più cara e gradita al pubblico dopo quella che sta ora in primissima linea, cioè l'istituzione degli Alpini, è senza alcun dubbio la Milizia Territoriale. Quei soldatoni dai lunghi baffi, colle spalle poderose e l'andatura lenta e tranquilla hanno conquistato tutti i cuori, specialmente dopo che si è saputo che non solo nei presidi essi prestano un servizio prezioso ed inappuntabile ma ben ancora nelle retrovie e, talora, anche al fronte medesimo. E pare che mai altra truppa simile abbia avuto l'Italia e si ringrazia il cielo di possederla e di possederla proprio in queste terribili emergenze.

Non vogliamo menomare in alcun modo i meriti di questa brava « Vecchia Guardia », come oramai molti la chiamano; anzi ci uniamo anche noi, e di tutto cuore, a cantarne le lodi; ma desideriamo che non passi sotto silenzio un fatto importante il quale è questo, che: in altri tempi, in altre guerre ebbimo al nostro attivo altra simile milizia, forse non altrettanto pratica del servizio, non altrettanto considerata, ma che fece egualmente bene il suo dovere, tanto nei presidi quanto nelle retrovie, ed, in ultimo, anche nei vari fronti. E questa milizia, scomparsa dal gran teatro militare da circa 50 anni e sulla quale ci vien permesso oggi, gentilmente, da quest' On. Direzione di dire una parola, di tracciare qualche ricordo grafico, è, o, meglio, fu: *La Guardia Nazionale Mobile.*

* * *

Quelli che conoscono la storia — anche senza troppa profondità — sanno che ogni rivoluzione di popoli che si è susseguita in Italia dal 1796 in poi (per lo meno fino al 1870) è stata sempre accompagnata dal pronto insediamento di un' istituzione vivissimamente desiderata: quella, cioè, della Guardia Nazionale. Era dessa, la Guardia Nazionale, l'ideale supremo d'ogni popolo che sorgesse a libertà perchè in essa egli vedeva la vera e più sicura salvaguardia della libertà medesima, onde per essa ogni cittadino sacrificava volentieri comodità ed interessi privati nella sicura coscienza che essa fosse veramente di tale libertà quella che era detta pur anche scherzosamente il « Palladio ». Se non che l'entusiasmo delle masse, se poteva bastare a renderne compattissimi i ranghi, non bastava invece a renderli flessibili ed atti ad ogni contingenza di guerra esterna che potesse da un momento all'altro presentarsi e perciò si dovè pensare a trarre dal suo seno medesimo un elemento più mobile atto a svolgere con tutta elasticità l'azione sua fuori e lontano dai propri lari e questo elemento nuovo fu la « Guardia Mobile », composta dei militi più giovani e più liberi di se stessi, i quali potessero senza soverchio danno delle proprie fa-

SCHIZZO TOPOGRAFICO DEL COMBATTIMENTO DI BORMIO (1866).

BATTAGLIONE DI GUARDIA NAZIONALE MOBILE D'ALESSANDRIA A BOLOGNA (1860).

che poteva esser mobilitata. Venti di tali battaglioni dovevano servire a rinforzare l'esercito ed il rimanente passò a tener presidio lungo le frontiere della Francia.

Nella guerra del 1859, subito nei primi giorni, un battaglione di Guardia Mobile di Torino, forte di 600 uomini, fu mandato a sostituire in Alessandria truppa attiva che ne partiva per il fronte; e durante la marcia degli austriaci prima su Torino, poi sopra Ivrea (1ª quindicina di maggio) tutta la Guardia Nazionale della capitale fu chiamata sotto le armi, mentre si mobilizzava quella d'Ivrea ed insieme quella delle sponde della Dora e di tutto il Canavese i cui reparti presero posizione a Madonna del Monte in difesa di quella città. Siccome poi Napoleone III nella convenzione stipulata per l'alleanza fece inserire il divieto per il Piemonte di istituire corpi di volontari, Cavour, che considerava invece cotali corpi come anello necessarissimo di congiunzione fra l'esercito piemontese e le popolazioni lombarde, trovò modo di far inserire a sua volta un articolo, l'8°, nella nuova legge sulla Guardia Nazionale, prescrivendo in esso che fosse lecito alla guardia stessa di formare dei corpi di volontari tratti dal proprio seno. E così avvenne che tanto la brigata « Cacciatori delle Alpi » di Garibaldi, quanto il regg.° « Cacciatori degli Appennini » passarono davanti agli occhi più o meno socchiusi, del buon Sire di Francia quali corpi staccati della Guardia Nazionale, mentre

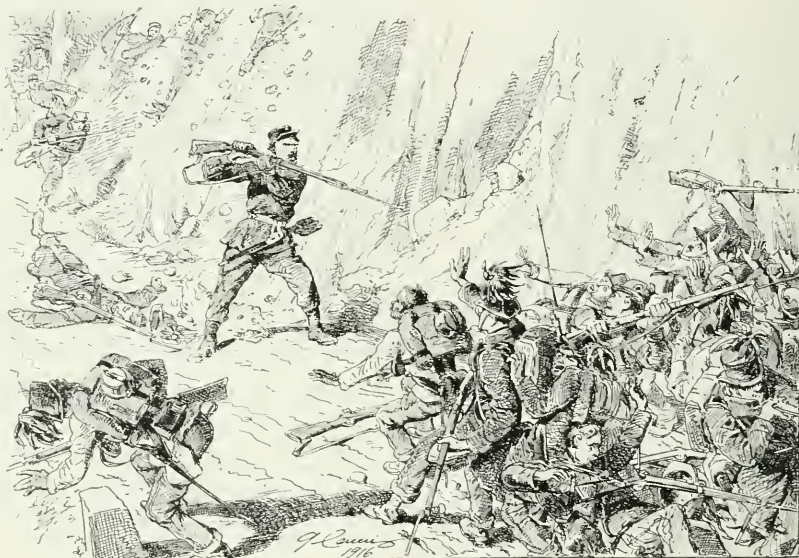
miglie ed anche, in certi casi, dei propri affari, occupare i presidi lasciati vuoti nei loro movimenti dagli eserciti stanziali e così farne le veci, assolvendo tutti gl'incombenti di 2ª e 3ª linea ed in più casi portandosi anche sugli stessi fronti di combattimento. Volendo adunque ricordare oggi codesta benemerita milizia in un modo che valga a farne risaltare i meriti, lo faremo — per maggior chiarezza — in ordine di Stato, cominciando dalla guerra d'indipendenza del 1848 e dal Regno di Piemonte, non essendo il caso, anche per brevità di spazio, di risalire fino all'epoca napoleonica.

Regno di Piemonte. Il fiero Piemonte non si decise a ricorrere alla mobilitazione della propria Guardia Nazionale se non negli ultimi giorni della campagna, quando le cose della guerra volgevano totalmente alla peggio. Un decreto luogotenenziale del 1° agosto chiamò sotto le armi 25 battaglioni di guardie nazionali, che in tal modo mobilizzate, diedero un contingente di ben 35.962 uomini, ai quali 10 giorni dopo — quando la sospensione d'armi era già un fatto compiuto — s'unì tutta quella parte della Guardia Nazionale di Torino

BATTAGLIONE DI GUARDIA NAZIONALE MOBILE DI ROMAGNA A BOLOGNA (1860).

erano invece veri e propri corpi di volontari. Così pure fu fatto per la piccola colonna di volontari genovesi mandata a fomentare la rivoluzione nella Lunigiana (Ducato di Modena) nel maggio dello stesso anno.

Stati Pontifici. La Guardia Nazionale di questi Stati mandò alla guerra d'indipendenza del 1848 tre « Legioni Romane » ed una « Bolognese » che erano dette comunemente « civiche » e che formavano, « al 1° maggio, un tutto di 4,576 uomini; ed inoltre due corpi « civici » d'artiglieria, uno romano, l'altro bolognese, più un piccolo plotone di 20 « guardie civiche a cavallo » di Roma, cioè altri 156 uomini; e se vi si aggiungono altri corpi sparsi qua e là si arriva facilmente, anzi si sorpassa, il totale di 5000 uomini. Non è poco! Queste « Legioni civiche » facevano parte della divisione del generale Ferrari, si batterono benissimo a Cornuda (8 maggio), sostennero la difesa di Treviso e presero parte alla vittoria di Mestre (22 ottobre) ed alla difesa di Venezia. Si segnalò particolarmente in questi fatti il battaglione bolognese Bignami.

Repubblica Romana. Fuggito il Sommo Pontefice a Gaeta, proclamata la Repubblica in Roma alla fine del 1848, le legioni di guardie mobili si convertirono, in massima, in reggimenti stanziali ed una nuova « Guardia Mobile » sorse qua e là, a seconda del bisogno, illustrandosi, fra le altre, il battaglione mobilizzato Ferri, di Ascoli, che ebbe a combattere sotto gli ordini, chiari e precisi, del commissario Felice Orsini (quello famoso dell'attentato a Napoleone III) contro i sanfedisti di quelle provincie; combatteva nelle file del battaglione l'illustre storico Eneo Augusto Vecchi, capitano, poi colonnello, intrinseco di Garibaldi e padre a quel distinto e patriottico scrittore che è « Jack la Bolina ».

COMBATTIMENTO DI BORMIO (11 LUGLIO 1866).

Il ten. Pedrazzini, della guardia nazionale mobile di Bormio, lasciatosi andar giù per la ghiacciaja del « Diroccamento » sulla strada Bormio-Spondalunga, con una cinquantina di guardie di finanza, guardie mobili e guardie nazionali di Bormio, intercide la fuga agli ultimi austriaci (cacciatori e tiratori tirolesi provinciali) inseguiti già dalle guardie mobili del col. Guicciardi e li obbliga alla resa. (Dalla « Relazione Ufficiale »).

Un corpo di 1000 civiche mobili faceva parte della 2ª brigata (Masi) dell'esercito d'operazione nella gloriosa giornata del 30 aprile sotto Roma, mentre la « Legione romana » (810 uom.), ultimo avanzo delle legioni civiche pontificie, era uno dei corpi costituenti la 4ª brigata.

Repubblica di Venezia. Anche la Guardia Nazionale di questa Repubblica ebbe la sua « Guardia Mobile », la quale prestò ottimo servigio nella di-

GUARDIA NAZIONALE MOBILIZZATA DELL'ABRUZZO CONTRO IL BRIGANTAGGIO (1862-65).

fesa di Malghera. E bisogna ben mettere fra le guardie mobili i « Corpi Franchi » del Cadore (300 uomini in tutto), i quali, sotto la guida del valoroso capitano Calvi, formarono il nucleo della gloriosa difesa del Cadore stesso nel 1848, poichè essi altro non erano infatti che l'elemento giovanile e pronto della guardia nazionale cadorina. Nè va dimenticato che anche la guardia nazionale veneta diede — al pari di quella dello Stato Pontificio (Bologna, Roma e Viterbo) — un corpo di scelta artiglieria che fece le sue buone prove sugli spalti di Malghera e del Ponte della Laguna!

Granducato di Toscana. Sotto il nome di « guardie civiche » (di Firenze e di Livorno) la guardia nazionale toscana fornì ottimi e valorosi elementi alla magnifica e sempre memoranda giornata di Curtatone e Montanara (29 maggio), nella quale Radetzky con 20 a 25,000 uomini e 20 e più artiglierie dovette sudare tutto un giorno per costringere a ritirarsi quei 5000 ragazzi toscani, i quali con soltanto 7 od 8 pezzi d'artiglieria ed in terreno aperto si ostinavano a volergli tener testa!

Infine i *Governi provvisori di Lombardia*, dell'ex *Ducato di Parma* e dell'ex *Ducato di Modena* ebbero tutti e tre il loro bravo squadrone di cavalleria di Guardia Nazionale, mentre la Guardia Nazionale del *Reame delle Due Sicilie* potè, sotto la férula borbonica, mandare appena appena al campo di Lombardia un suo battaglione mobilizzato, che, tuttavia, combattè a Curtatone; ed il *Governo provvisorio di Sicilia* si limitò forzatamente a mobilitare qualche riparto della sua Guardia Nazionale Sedentaria, tentando inutilmente di tutelare l'indipendenza sua, appena appena conquistata, dai Borboni di Napoli che stavano per ritorglierla e che, infatti, gliela ritolsero.

* * *

Il 25 marzo del 1860 si costituiva la tanto auspicata unione italiana colla solenne proclamazione del Regno d'Italia ed uno de' primi atti di questo fu la ricostituzione della Guardia Nazionale, su più vaste basi. Fu allora che questa bella istituzione, di cui ognuno si gloriava di far parte, riunì nel suo seno molti corpi speciali, quali: la cavalleria (Bologna, Napoli fra altre), l'artiglieria (Bologna) ed i bersaglieri (Brescia), mentre l'istituzione filiale della « Guardia Mobile » ebbe la sua più larga applicazione. Ricordiamo infatti lo scambio fra una città e l'altra dei rispettivi battaglioni di « Guardia Mobile ». A Bologna ci vennero un battaglione di Romagna, uno di Alessandria, uno di Milano, tutti e tre con uniforme diversa — proprio come la Milizia Territoriale d'oggi — e, come questa, con qualche cosa di ben determinato ed eguale per ciascun battaglione e che allora consisteva nel già disusato antico cappotto grigio chiaro della fanteria piemontese, distinto con mostrina rossa al colletto, pantaloni di fanteria e berretto di semplice tela cerata nera, oppure (i meglio forniti) di panno turchino filettato in rosso e numero bianco. Il

BATTAGLIONE CIVICO BOLOGNESE « BIGNAMI » NEL VENETO (1848) E A ROMA (1849).

LEGIONE CIVICA ROMANA NELLA CAMPAGNA DEL VENETO (1848).

BATTAGLIONI DI MILIZIA TERRITORIALE (1915-16).

BATTAGLIONE CIVICO LIVORNESE A CURTATONE (29 MAGGIO 1848.

ARTIGLIERIA CIVICA VENETA ALLA DIFESA DI MALGHERA (1848).

UFFICIALI IN GENERE DI GUARDIA NAZIONALE MOBILE (1860-66-70).

ARTIGLIERIA CIVICA BOLOGNESE NEL VENETO (1848).

BATTAGLIONE CIVICO « FERRI » IN ASCOLI CONTRO IL SANFEDISMO (1849).

GUARDIA NAZIONALE MOBILE VENETA ALLA DIFESA DI MALGHERA (1848).

GUARDIA NAZIONALE PIEMONTESE MOBILIZZATA (1848).

Mobile » noverava 220 battaglioni di 600 a 650 uomini ognuno, con un totale generale di circa 140,000 uomini; naturalmente « sulla carta », ma coi quadri già formati.

Il brigantaggio nelle provincie meridionali, in Sicilia ed anche nell'isola di Sardegna mise a dura prova la virtù di questa milizia e fra quanti reparti di essa ebbero ad uscirne con gloria ricorderemo i due battaglioni di Genova (volontari) del 21 aprile 1862, i tre della Basilicata, con due squadroni propri, del 15 marzo 1863 e le squadre a piedi ed a cavallo (ogni squadra non meno di 10 uomini, nè più di 30) istituite il 30 agosto dello stesso anno.

Il culmine però della bontà ed efficacia del suo servizio la Guardia Mobile lo raggiunse nella campagna di guerra del 1866. Furono prima 53 i battaglioni di Guardia Mobile designati al servizio di presidio con un totale di 27,954 uomini; poi 68 con un totale di 37,000 uomini. Due di questi, il 44° (Breno) ed il 45° (Sondrio), furono riuniti in Legione sotto gli ordini del colonnello Guicciardi e disposti a guardia dei due valichi dello Stelvio e del Tonale, unitamente ad un certo numero (149) di carabinieri reali, guardie doganali, tiratori civili e guardie forestali, artiglieri e treno. L'uniforme era una sola per tutti i battaglioni e cioè: berretto di panno turchino scuro con numero e filetti rossi; cappotto di fanteria di linea, tournon grigio, con mostrina rossa al colletto, quello stesso usato ancor oggi da alcuni battaglioni della M. Territoriale; pantaloni di fanteria, cinturino bianco, zaino usuale; fucile e baionetta. Gli ufficiali vestivano l'uni-

battaglione d'Alessandria però aveva mantenuto l'uniforme caratteristica della Guardia Nazionale Sedentaria, cioè il cappottone nero filettato d'azzurro, i pantaloni grigi a banda rossa ed il kepy, elegantissimo, ad ornamenti argentati e dorati. Il battaglione bolognese, che andò a Benevento, in terza linea per l'assedio di Gaeta, era in tutto vestito come la fanteria, meno le spalline della Guardia Nazionale e meno il cappotto che era, anche per esso, quell'antico dell'esercito piemontese; portava il kepy coperto; e, non per questa sua speciale uniforme ma perchè tutti i suoi componenti si preoccupavano di fare buona figura ed erano tutti del ceto borghese o signorile, aveva un ottimo ed elegantissimo aspetto. Ma più di tutti brillava per signorile eleganza il battaglione di Milano (venuto esso pure a sua volta a Bologna), colle sue spalline rosse sul cappotto grigio-cenere ed il kepy basso ed elegante. E' inutile poi dire che, come oggi gli ufficiali della M. Territoriale di qualsiasi battaglione vestono tutti allo stesso modo, così anche allora gli ufficiali di quella « Guardia Mobile », qualunque fosse il battaglione cui appartenevano, vestivano la completa uniforme degli ufficiali della Guardia Nazionale Sedentaria, meno il pennacchio.

Il 4 agosto del 1861 la Guardia Nazionale

BATTAGLIONE DI GUARDIA NAZIONALE MOBILE DI BOLOGNA DI PRESIDIO A PARMA (1866).

CORPI FRANCHI DEL CADORE (1848).

BATTAGLIONE DI GUARDIA NAZIONALE MOBILE DI BOLOGNA A BENEVENTO (1860-61).

LEGIONI ROMANE, CIOÈ LEGIONI DI GUARDIA CIVICA MOBILE PONTIFICIA. (CORNUDA, 1848).

GUARDIA NAZIONALE NAPOLETANA MOBILIZZATA AL CAMPO VENETO (1848).

forme della Guardia Nazionale Sedentaria ed ogni battaglione aveva la sua bandiera. Ricordiamo benissimo che uno dei 3 battaglioni (106, 107 e 108) di Bologna (i numeri cominciavano da Torino e correvano giù giù per l'Italia fino al 214 (Catania), passando i rimanenti fino al 220 nell'isola di Sardegna), uno, diciamo, dei 3 battaglioni di Bologna andò a porre presidio a Parma. Lo comandava il maggiore Busi, fratello dell'illustre pittore bolognese, e ne era portabandiera il pittore sottotenente Palazzi. Quel battaglione manovrava in fine del suo servizio come ogni altro miglior battaglione di fanteria regolare ed ebbe anche a scambiare qualche fucilata in una spedizioncella lungo il Taro contro una partita di rivoltosi che anche a quel tempo non mancavano.

SQUADRIGLIERE A CAVALLO DI CATANIA (1862).

SQUADRIGLIERE A CAVALLO DI BASILICATA (1862).

Ritornando ora alla Legione di Guardia Mobile del Guicciardi in Valtellina, soggiungeremo che, in principio, uno de' suoi due battaglioni, il 44° (Breno), forte di 450 uomini, prese qualche piccola parte al combattimento di Vezza in Valcamonica (4 luglio), dopo del quale, riunitosi alla propria legione in Valtellina, menomato però di un centinaio d'uomini dispersisi qua e là in quella giornata, non fortunata per noi ma ugualmente gloriosa per i volontari, prese miglior parte al combattimento di Bormio dell'11 dello stesso mese; combattimento che non fu soltanto glorioso, ma ben ancora fortunato. Infatti gli austriaci, che erano discesi in forte numero fino al ponte del Diavolo in Valtellina, a mezza strada fra Bormio e Tirano, furono respinti prima fino a Bormio, poi da Bormio fino alle balze di Spondalunga sul giogo dello Stelvio, lasciando in nostre mani 75 prigionieri e molti morti e feriti, mentre noi ebbimo in tutta la giornata soltanto.... 5 feriti! Altri tempi, altri mezzi!

Fu lodata del pari l'alacrità delle 80 guardie mobili prese a 10 per compagnia dai due battaglioni per formare, con altri reparti, una colonna fiancheggiante di destra e quella di una compagnia del 44° che, pure con altri reparti, formò un'altra simile colonna a sinistra. Mostrò lodevole fermezza il centro costituito dal rimanente dei due battaglioni, circa 600 uomini, con qualche altro reparto diverso e 4 pezzi da montagna e nel tutto insieme fu una giornata di gloria non solo per la guardia mobile, ma ben ancora per la guardia nazionale sedentaria di Bormio e della valle che mobilizzò, lì per lì, vari de' suoi militi, sia per l'antecedente difesa della valle stessa, che per il felice intervento al combattimento dell'11. Di quest'ultima guardia si distinse grandemente il tenente Pedrazzini che con colpo di vera audacia tagliò in tempo la strada alla coda della colonna austriaca in piena ritirata, obbligandola alla resa. E, per ultimo, diremo che, in previsione della ripresa delle ostilità, il 27° battaglione (Bormio) di Guardia Nazionale Mobile inoltrò calda preghiera di venire ammesso a far parte della Legione Guicciardi, preghiera che venne tosto

BATTAGLIONE DI GUARDIA NAZIONALE MOBILE DI MILANO A BOLOGNA (1860-61).

esaudita. E qui fu tutto e non ci fu altro perchè sopravvenne la pace.

Ma pur troppo colla pace sopravvenne anche lo scetticismo; questo brutto malanno che toglie all'uomo i suoi migliori ideali per pascerne il cuore solo di amore alle proprie comodità, ai propri piaceri e — più che tutto ancora — ai propri interessi personali.

Valeva egli la pena di buttar via tutto un giorno, tutta una notte a far la guardia, a che cosa poi? al Palladio! ad un semplice ideale che oramai faceva ridere e che quasi nessuno prendeva più sul serio! D'altra parte il Governo stesso era un po' seccato della mala voglia colla quale la Guardia Nazionale medesima adempiva a' suoi obblighi in momenti di perturbazioni politiche interne, nonchè della facilità colla quale il « Partito d'azione » riusciva talora ad impadronirsi delle sue armi per fornire i suoi proseliti, a vantaggio certamente dell'idea unificatrice dello Stato, ma, pel momento almeno, a danno della compagine del medesimo e della sua serietà presso le altre Nazioni. Ma più che tutto valse a togliere ogni importanza alla Guardia Nazionale la nuova costituzione dell'esercito, preparata dal Ministro della guerra e tenente generale Genova di Revel nel 1867, elaborata dal suo successore Bertolè Viale ed infine esposta dal Ricotti nel suo primo Ministero del 1871. Tale nuova costituzione divideva l'esercito in quattro, diremo, *segmenti*: 1° l'esercito attivo, 2° la M.ª Mobile, 3° la M.ª Territoriale, 4° la Milizia Comunale. Ora gli ultimi due segmenti ed in certa quantità anche il 2° venendo chiamati all'armi in certe contingenze, a che poteva ormai servire la Guardia Mobile? A meno che nulla! Tolta così questa sua gran ragione d'essere, anche la Guardia Nazionale Sedentaria si trovò assolutamente fuori di posto, onde il numero di quei cittadini che, non avendo i mezzi per presentare i cambi ed i cambi erano già tanti e tanti che la serietà e l'idealità stessa della vecchia istituzione ne erano fortemente compromesse), si rifiutavano apertamente al servizio, crebbe a dismisura minando continuamente la sua compagine. La presa di Roma mise, è vero, un fermo momentaneo a questo irruente scoscendimento, ma fu cosa di due o tre anni appena ed anche in Roma le smanie per la povera Guardia Nazionale svanirono presto ed il bel squadrone della Guardia Nazionale a cavallo di Roma non bastò a far argine alla rovina.

E la Guardia Nazionale cadde propriamente

come corpo morto cade

e, crediamo, per non più risorgere, non essendovi od, almeno, non sembrando che vi possa esser mai una ragione per essa di risorgere. Però non vi è neanche ragione per dimenticare i buoni servizi da essa resi in altri tempi e, come oggi ci è stato dato di poter ricordare con riconoscenza la « Guardia Mobile » sebbene non per intiero, così speriamo possa esserci concesso un qualche giorno di ricordare la Guardia Naz. Sedentaria, essendo già noi provveduti di tutto quanto può occorrere in fatto di documenti e di particolari per farlo adequatamente.

QUINTO CENNI.

GUARDIA NAZIONALE A CAVALLO ROMANA AL CAMPO DI GUERRA NEL VENETO (1848).

IL RINVENIMENTO DI UN AFFRESCO DEL PINTURICCHIO.

UANDO nel 1630 i Priori della Confraternita di S. Bernardino in Spello commisero ad un pittore dell'epoca la decorazione del fronte interno della chiesa omonima, certo non pensarono che la bellissima Madonna con i santi Bernardino e Girolamo sarebbe stata soggetta a quegli oltraggi che soltanto dopo duecentottantasei anni sono stati tolti con paziente cura ed amore d'artista dal professor Giuseppe Colarieti-Tosti.

Il lavoro di ripristino è stato eseguito per espresso interessamento del sindaco Crispoldi e per lodevole consenso del presidente della Congregazione di Carità professor Mazzoli il quale ottenne dal Consiglio del pio Istituto, proprietario della chiesa di S. Bernardino, i fondi necessari per il restauro.

L'affresco come presentavasi un mese fa a causa dei brutti e non necessari rifacimenti, si prestava alle più strane interpretazioni, tutte tendenti ad allontanarlo dalla paternità del sommo Maestro.

Infatti i maggiori critici d'arte lo ritennero sempre opera di qualche buon allievo del Pinturicchio.

Ma da un attento esame che a suo tempo lo scultore Crispoldi ebbe a farvi, potè rilevare che il disegno della Madonna corrispondeva esattamente a quello della famosa tavola di S. Maria il di cui furto e più d'altro l'assoluzione dei responsabili di quella criminosa operazione, destò tanto rumore nel campo artistico.

L'affresco di cui parliamo fu eseguito tra il 1501 ed il 1503 ed in quell'epoca da solo doveva occupare la fronte principale della chiesa la quale, come vedremo, era più piccola dell'attuale, tanto che ben potrebbesi arguire essere stata questa un oratorio, ove molto probabilmente predicò S. Bernardino nel noto periodo della sua permanenza a Spello.

Il nostro dipinto dunque era inquadrato da due pilastri con delle magnifiche candeliere trattate a chiaroscuro su fondo giallo, dei quali soltanto uno è rimasto perchè salvato da un vero pilastro in muratura che nel 1630 vi costruirono appresso.

Sopra il capitello baccellato del finto pilastro parte un arco a sesto ribassato, sulla fascia del quale corre un bel fregio, pure a chiaroscuro, di palmette, cornucopie, delfini e mascheroni, con fondi alternati in rosso e giallo.

Sulla fronte dello zoccolo e precisamente sotto la cornice d'imposta della figurazione, vi era la solita iscrizione della quale si è potuto rintracciare ben poca cosa : un punto di partenza dalla prima linea ed un'asta di lettera nella seconda riga ; poco più oltre, subito sotto la Vergine, vi era l'altare al quale seguiva la piccola porta della sagrestia.

Come hanno rivelato i saggi fatti sui muri e come chiaramente si deduce dal disegno della decorazione inquadrante l'affresco, quando il Pinturicchio dipinse questa sacra conversazione, la chiesa era molto più piccola ed aveva di certo tutti i caratteri dell'oratorio, con il suo tetto a capriate, con vari affreschi votivi del quattrocento dei quali son ritornate alla luce deboli tracce sulla parete sinistra, e con due porte, una delle quali tutt'ora si ammira al posto assegnatogli dall'esigenza dell'edilizia e della viabilità moderna.

Nel 1630 venne tolto il tetto a capriate, si ampliò l'ambiente di un buon terzo dalla parte di destra, venne costruita una volta a crociera su quattro pilastri, due dei quali giorni or sono ancora esistevano, ed il nostro affresco, per il torto di non trovarsi più in mezzo alla parete, fu tagliato di circa sessanta centimetri per parte ed al lato superiore, onde poter creare la decorazione ancora visibile.

È questa opera di un buon pittore del seicento, il quale però ebbe la cattiva ispirazione di dipingere ad olio su di un muro non preparato a gesso, un pannello con tre santi in perfetta simmetria con l'affresco, ed una « Presentazione al Tempio » nella parte superiore della parete.

Cotesto artista, forse per fondere cromaticamente

le sue figure con l'affresco, rifece ad olio varie parti dell'affresco stesso e cioè, l'abito di S. Bernardino e quello della Madonna.

Quasi tutto il paesaggio venne raschiato al fine di lavorarvi sù una specie di architettura a colori bituminosi, alteratisi enormemente col tempo.

Fortunatamente il professor Colarieti ha potuto rimettere in luce intieramente l'abito di S. Bernardino che veste in chiaro, e quello della Madonna di un purissimo azzurro oltremare.

Del paesaggio, a causa della accennata operazione, pochissimo è restato, ma vi è tanto che basti per ridarci il senso dell'intonazione primitiva.

A sinistra di chi guarda è dipinto il S. Girolamo con cappello e tunica cardinalizia; ha la testa lievemente piegata a sinistra ed in avanti ed è assorto nella lettura di un libro sostenuto dalle mani rese con un'evidenza anatomica straordinaria. Dal viso incorniciato da una barba eseguita a intrecci ed incroci di linee curve, si sprigiona un gran senso di maestà ed un profondo sacro raccoglimento.

In tutta la struttura questa testa prescuta le caratteristiche dell'arte del Maestro; la sua perfetta costruzione osteologica, l'impasto delle tinte così fresco e sugoso ed i tocchi risolutivi messi al loro posto con rara maestria, pongono questa figura alla pari, se non ad un posto superiore, delle migliori cose della cappella Baglioni in S. Maria Maggiore.

PINTURICCHIO: LA VERGINE E SANTI (AFFRESCO).

Alla destra del Santo doveva esservi il solito leone, andato perduto nel taglio di affresco operato nel 1630. Dietro la sacra conversazione si delineava un sereno e magnifico paesaggio umbro con i suoi alberelli di acacia, le sue tipiche rocce ed una città in pianura: però, come abbiamo detto, di tutto ciò non resta che una pallida idea. Sopra la Vergine due angioli volanti sostenevano una corona; queste figurine hanno subito la sorte del paesaggio e di loro non resta che una lievissima

traccia. La Vergine siede su di una roccia, veste una tunica rossa con scollatura quadra ornata con i noti fregi e nel mezzo del petto ha il solito nodo ripetuto nell'immagine della tavola di S. Maria. raro senso di rilievo e di una ricercatezza anatomica meravigliosa.

A differenza della Madonna di S. Maria, questa abbassa lo sguardo verso il Bambino, mentre quella

PINTURICCHIO: LA VERGINE (PARTICOLARE).

Ha il manto in bleu oltremarino con fregi d'oro in gran parte scomparsi e con fodera verde.

Il Bambino Gesù è seduto sul ginocchio sinistro della Madre che lo regge colle mani in atto naturale e dolce; colla destra benedice e con la sinistra alza la camicetta in un grazioso gesto pieno di verità, scoprendo il ventre e le gambe resi con guarda il visitatore; pure il putto qui guarda quasi di fronte, mentre nella tavola ha la testina volta di tre quarti verso la sua destra. Indubbiamente il cartone di questa Madonna dovè pur servire per il dipinto della celebre tavola di S. Maria, poichè nell'affresco, la Vergine ed il Bambino si mostrano completi nelle loro parti, mentre nella tavola, al

putto, mancando le camicetta, viene quasi a mancare la ragione della posa della sua mano sinistra. La nostra Madonna inoltre, per l'ovale gentile del viso, incorniciato da due ciocche di biondissimi capelli; per quei verdi tanto leggeri e pastosi, per quei rosa così delicati delle carni e per quel mistico e soave senso di purità e di grazia che emana, è superiore tanto a quella della tavola di S. Maria Maggiore, quanto all'altra dell'ex Cappella dei canonici parimenti in S. Maria.

Dopo queste sommarie constatazioni, si verrebbe quindi a risolvere l'annoso dubbio sulla paternità della tavola di S. Maria, già centro di un trittico trecentesco. Il Morelli vede l'appunto per questa Madonna in un disegno del Pinturicchio conservato nell'Istituto Städel di Francoforte, ma noi non possiamo dividere quest'opinione accettata anche da Jos Schönbrunner e da Jos Meder per le molteplici diversità di linee che tra il disegno e la pittura si riscontrano. G. B. Cavalcaselle e il Morelli, nel catalogo delle opere d'arte delle Marche e dell'Umbria, notano vari restauri nel braccio destro.

PINTURICCHIO: S. GIROLAMO (PARTICOLARE).

e sul petto del Bambino, i quali però non hanno di certo spostato in nulla il disegno originale. Il Ricci nella sua monografia sul Pinturicchio ritiene

PINTURICCHIO: LA VERGINE COL BAMBINO (PARTICOLARE).

che questa tavola sia stata dipinta da Bernardino nell'età giovanile, anche per il fatto che il tipo della Madonna si scosta molto da quello delle figure del Maestro dell'età matura: ma come bene osserva lo stesso Ricci, il Pinturicchio si vide costretto ad eseguire la Vergine in una linea data (per quanto riguarda la testa), per cui dovè necessariamente uniformarsi allo spazio disponibile entro l'aureola e forse per questo troviamo una larghezza insolita nel disegno degli zigomi e degli occhi, tale da scostarci sensibilmente il tipo ideale del Maestro.

Il S. Bernardino nella posa si avvicina al San Francesco della tavola di S. Andrea dipinto cinque anni più tardi, ma è a questo superiore nel disegno della tonaca; però in questa figura se vi riscontriamo il disegno del Maestro, non possiamo

PINTURICCHIO: LA VERGINE COL BAMBINO — SPELLO, S. MARIA MAGGIORE, EX CAPPELLA DEI CANONICI

(Fot. Alinari)

dire altrettanto per quanto riguarda la tecnica usata nella testa e per l'impasto e la tonalità meno trasparente delle carni, specie nelle mani. Indubbiamente questo santo è stato dipinto da qualche buon allievo di Bernardino, forse dallo stesso che eseguì il paesaggio e tutta la parte architettonica e decorativa.

Ai piedi di S. Bernardino dalla parte di destra, sul fronte di uno zoccolo ad olio, vi era la data MDIII ripetuta dal pittore, di cui abbiamo parlato, nel 1630, appunto perchè le esigenze della decorazione eseguita da lui lo costrinsero a distruggere la vera che assieme all'iscrizione era sotto il San Girolamo, nel luogo ove nella stessa epoca aprirono una porta la quale taglia per circa venti centimetri la parte inferiore di questo santo.

PINTURICCHIO: LA VERGINE COL BAMBINO (DIPINTO SU TAVOLA) — SPELLO, S. MARIA MAGGIORE.
(Fot. Alinari).

Accertata dunque la paternità dell'affresco e considerato che il Pinturicchio nel 1501 lavorava nella cappella Baglioni in S. Maria e nel 1503 era occupatissimo a Siena, formuliamo queste due ipotesi.

Avere il Pinturicchio nel 1501 — mentre lavorava nella cappella Baglioni — incominciato il lavoro portando a termine le sole figure di S. Girolamo e della Vergine col Bambino per lasciare incompiuto il S. Bernardino, il paesaggio e tutta la parte architettonica, onde, finita la cappella Baglioni, partire sollecitamente per Castel della Fratta, ove l'attendeva la grande tavola, o per Siena. Stando così le cose, potrebbe esser benissimo spiegata la data 1503 poichè in tale epoca un suo buon allievo dovè por termine all'affresco.

Che il nostro Bernardino nel 1501 fosse oberato di lavoro, ce lo dimostrerebbe quest'affresco non condotto a termine e la tavola di S. Maria al cui putto è stata omessa la camicetta — essendo noto che certi vestiti leggeri venivano eseguiti sopra il corpo ben modellato e finito. Oppure — e questa sarebbe la seconda ipotesi — il Pinturicchio sarebbe venuto a Spello nel 1503 ed eseguito il cartone tutto di sua mano, dipinse alla perfezione il S. Girolamo e la Vergine col Bambino, lasciando ad un suo buon allievo l'incarico di por termine all'affresco. In tal caso il Pinturicchio dovè compiere una trasgressione al contratto di allocazione per i lavori di Siena. Infatti in questo atto datato 25 giugno 1502 troviamo una clausola con la quale durante i lavori della libreria si vieta all'artista di assumere altri lavori in tavola o muro tanto in Siena quanto altrove.

Fugati così i dubbi sul vero periodo dell'esecuzione della tavola, ed accertata pur l'epoca in cui venne dipinto il nostro affresco, noi, paghi di aver ridonato questa magnifica gemma dell'arte umbra alla ammirazione degli studiosi, ci apprestiamo ad accogliere l'altro lavoro del Pinturicchio, vivamente reclamato dalla cittadinanza di Spello, la Madonna cioè di S. Maria, tuttora imprigionata (a differenza dei suoi trafugatori) in una cassa negli Uffici della Sovraintendenza dei Monumenti in Perugia.

Osservando che se avemmo la fortuna e l'avvedutezza di salvarla dalle mani degli stranieri e di alcuni inqualificabili Italiani, non meritavamo per questo di restar privati della sua vista per così lungo periodo di tempo.

Benvenuto Crispoldi.

I BEI PAESAGGI DI FRANCIA.

« *On se souvient* ».

CHI ha definito il paesaggio « uno stato d'animo », e nel decoro di natura sotto il cielo, ha sorpreso la più intima relazione di sè con le cose, un riflesso di sè medesimo, — in quel riflesso ha rivelato altresì l'arcana luminosa essenza del ricordo più intimo. Oh davanti ai bei paesaggi « on se souvient »! E ci attestano possessori di ricchezze interiori veramente innumerevoli che solo al richiamo d'ogni singola ricordanza, ad una ad una ci accade di estrarre da gli scrigni de l'anima. Le più belle ore d'amore, le gioie più sante de la bontà, le estasi fulgenti de la verità immortale, tutto ciò che vivemmo e dimenticare mai più si potrà; non solo, ma tenerezze che non sappiamo quando mai le abbiamo concesse od ottenute, atti gentili e gesti divini di pietà su cui mai non conoscemmo di poterci appoggiare come a un consapevole passato per ottenere indulgenza de la miseria presente, nozze ed amplessi de l'anima che aderisce a la verità e in premio ne riceve tanta suprema ebbrezza, ma che sempre ignorammo quando e come in noi siansi compiuti, mentre perdurano le traccie de la nostra lunga complicità con le tenebre... tutto ciò, infinitamente maggiore di tutto il male di cui persino serbiamo la più esatta coscienza, ci rifluisce a torrenti pei raggi del sole che illumina i campi, pei rami che vibrano e ondeggiano sul nostro capo, pei fiori, occhi di bellezza, per le fonti, bocche di bontà, pel vento, per le nuvole, per gli augelli che su lo sfondo de la terra spirano e vanno dove essi vogliono. E lo stupore di queste scoperte improvvise e intuitive in un terreno psicologico che domani sarà campo a le più curiose esplorazioni, presso ogni popolo accresce l'interesse individuale personale al dominio de le cose sensibili più che non l'esiga di per sè stesso il naturale istinto di sovranità: toccare, ferire questo patrimonio d'una regione, è toccare, ferire l'anima, la vita del popolo indigeno e di quanti apersero gli occhi su quegli orizzonti. Il popolo francese di fronte a le rare bellezze dispiegate ne l'ampiezza de la sua classica terra, ha una sublime tradizione d'amore e di culto. E ne l'ora tragica in cui il nembo di guerra ascese improvvisamente e s'abbattè a l'Est e al Nord straziando, deturpando, incenerendo ogni cosa, tutti i fantasmi de le ricordanze come nel giorno de la fine universale, risorsero da l'obblìo lungo de le anime e dei cuori, e la nazione francese ebbe la scossa tremenda del risovvenirsi d'una somma di ricordi anche più positivi di quelli che ogni uomo par che conservi d'un terrestre paradiso da cui immemorabilmente un giorno esulò:

> « C'était au mois d'avril, Francine, il m'en souvient,
> Quand tout arbre fleurit, quand la terre dévient
> De vieillesse en jouvence, et l'étrange hirondelle
> Fait contre un soliveau sa maison naturelle;
> . . . . quand la blonde toison
> Va couvrant la chénille, et quand parmi les prés
> Volent les papillons aux ailes diaprées....
> . . . .
> Six ans sont jà passés . . . .
> Thoinet au mois d'avril passant par Vendomo's
> Me mena voir à Tours Marion que j'aimois.
> . . . .
>
> (Ronsard).

Ah come si amò allora il vario aspetto de la terra natale se col puro filone aureo de la letteratura quell'amore si fuse: e come, in compenso, ancor oggi con una deliziosa freschezza gli aspetti contemplati allora cantano le lodi de l'amore di Francine che trovò pur il tempo di dare un inobliabile sguardo ad essi, passando!

Sarebbe certamente troppo ardua e lunga impresa il narrare come conosciuto e preso ad amare un bell'angolo di natura, si è portati naturalmente ad accostare, ad avvincere ad esso, a collocare in esso le cose nostre, a vivere in esso tutta la nostra vita. E quando ciò si sia potuto con grande fortuna ottenere, chi sa dire il distacco, il totale distacco, quando ci sia imposto, da le migliaia e migliaia di radici che la vita nostra ha in quel

suolo profondamente gittate? Tutto ciò porterà il nome di strazio comune ai più grandi dolori de l'uomo. Possiamo ben scriverlo per la Francia in margine a la sua tragica invasione.

Un suo grande poeta moderno descriveva così, come un innamorato, il suo villaggio di Milly: « Un chemin étroit voilé de saules descend dans les prés vers un ruisseau. Ce chemin serpente un moment sous les aunes, à côté du ruisseau, qui le prend aussi pour lit quand les eaux courantes sont un peu grossies par les pluies; puis on traverse l'eau sur un petit pont et l'on s'élève par une pente tournoyante, mais rapide vers des masures couvertes des tuiles rouges, qu'on voit groupées au-dessus de soi sur un plateau. C'est nôtre village ».

Ah quel nôtre village , visione intima, sguardo che abbraccia tutto un limitato orizzonte ben noto e lo racchiude in cuore, poi beato esclama: « nôtre! »

Ma eccolo il giorno venuto, giorno di impellente necessità in cui è forza staccarsi da una terra che quasi è suolo anche l'anima in esso radicata. Al pensiero solo di vendere *Milly* il Lamartine non sa darsi pace, non sa consolarsi di una immensa tristezza che lo invade come uno che dal flutto è travolto con tutti i suoi tesori. È un lamento di bimbo, il suo, un lamento straziante!

C. COROT: LA STELLA DELLA SERA. (MUSEO DI TOLOSA).

Je ne pourrai plus passer sur cette route, je ne pourrai plus regarder de ce côté. Ce clocher, cette colline, ce toit, ces murs me reprocheront toute ma vie de les avoir livrés! »

Che cosa aveva questo solitario *Milly*, su tanti altri siti certamente più incantevoli a l'occhio e più grandiosi, da cagionare esso tanta pena al poeta, mentre gli altri forse non fecero versare giammai una goccia d'inchiostro e molto meno una lagrima?

E ne la natura dei luoghi, d'attendere l'ospite misterioso e bramato, l'occhio che vede e svela,

l'uomo ch'è l'angelo rivelatore de la loro bellezza. E quando taluni paesaggi sono entrati ne la famigliarità de l'uomo che li comprende e si comprende in essi, quando essi anche ai giorni nostri rispondono al nome di *Maillane*, di *Orthez* — altri solitarî si affinano o languiscono nei lunghi anni; e quando il viaggiatore, fors'anche per errore, s'affacci a quella valle, a quel romito angolo, sente una voce in un'aura nuova che gli percuote il viso in nome de l'ideale « comodità » a cui troppo borghesemente, vogliam dire « volgarmente », si vuole adattare la terra, si invade ogni solitudine, la si profana, e la si vìola, talora persino con un sentimento d'odio al cui maligno alito le caste ninfe, credo, si fuggono prima che gli occhi indegni e cattivi abbiano immeritatamente a sorprenderle.

La Francia ne sa qualche cosa. Ma i « roman-

C. COROT: LA FORESTA.

e par che gli dica: « Quant'è che aspetto! » Quanta fretta, quanta febbre ci arde per tante meno belle e meno utili cose! Eppure dovremmo avere un timore di giungere qui, sì, troppo tardi! Qualche sognatore vagabondo esalò in mezzo al frastuono moderno i suoi lamenti e ammonimenti, a lungo inascoltati: veniva da la solitudine con una romantica ossessione di quella? Tanto peggio per lui: in nome del progresso industriale umano, in nome de la preoccupazione economica che per amore del benessere materiale sta per creare a le anime la più povera e malsana e penosa vita spirituale,

tici amatori del paesaggio » cavalieri de l'ideale antico, non vissero nemmeno in Francia, timidamente sol ne la solitudine: e spezzarono coraggiosamente più d'una lancia su le piazze, ne le Accademie, nei Parlamenti insino a che si costituirono effettivamente le *Leghe per la protezione del paesaggio* ed ottennero dal Governo una legislazione in favore de la nobile causa.

La diffusione d'una geniale e dotta letteratura in proposito, la documentazione più dilettevole che mai dire si possa, fatta per mezzo di fotografie e illustrazioni senza numero, svegliarono anche ne

le moltitudini una gioia commossa per la propria terra per tanta parte fino allora molto ignorata, un culto per queste visioni lontane che brillavano a l'anima più che la scoperta d'una miniera aurifera, e rafforzarono ne l'anima francese la fedeltà a le proprie tradizioni stampate nel suolo come infuse nel sangue, e la consentaneità con sè stessi che a la fine non potevano mentire se volevano essere ancora e sempre quali si vedevano specchiandosi ne l'aspetto del suolo natale.

C. COROT. IL LAGO

Il paesaggio francese « pacificatore ».

Nel paesaggio ritrova dunque l'uomo uno dei maggiori benefici di natura, e si comprende facilmente quanto, sol che non si voglia apparire d'aver acquistata sì poca coscienza in contatto de le cose, non sia più ammissibile che l'uomo moderno lo trascuri.

Ma in Francia non fu evitato nemmeno così un altro errore che gittò l'allarme nei protettori fedeli del paesaggio.

Ci si mise in guardia dai falsi esteti e da la pessima genìa d'un'arte borghese utilitaria che non ricordava più l'ammonimento del Viollet-le-Duc, il quale aveva detto essere sempre troppo pericoloso cercar di modificare per poco che sia ciò che la natura ha preparato in lungo tempo, in molto lungo tempo.

Senza giurare su teorie estetiche a la moda e senza ostentare troppo disprezzo sul concetto di bellezza che n'ebbero gli artisti e gli uomini del passato, è certo che giova molto più a l'uomo accettare la dimora, ne la più parte di consimili casi, quale ce l'offre la natura, piuttosto che introdurvi il contrasto stridente d'un artificio che in noi accusa una perfetta incomprensione de l' « anima » del paesaggio.

In Francia s'era già notata una sapiente tradizione presso le Congregazioni Religiose di eleggersi una dimora nei luoghi solitarî, sì, ma dei più pittoreschi: l'efficacia educativa anche ne l'ascesi cattolica riscontrata negli aspetti vaghi e imponenti di natura, era stata fin dapprincipio riscontrata. Così su le cime dei colli, nei folti dei boschi, ne le fiorite praterie, presso il fiume silenzioso, sorsero molte de le Abbazie famose per la cultura de la scienza e de la virtù.

E se, ad ammaestramento dopo che a vergogna de la scarsa genialità contemporanea, qualche altro edificio si innalzava nei luoghi eletti, con un compiacimento puro degli anonimi che l'idearono, era una « correzione » de la natura come lo è una statua che riproduce la fluttuante espressione d'un intimo pensiero.

Non era « correzione », era sintesi de la comprensione delibata dai varî cangianti aspetti del paesaggio ne le ore del giorno, come ne la vicenda de le stagioni: l'anima del paesaggio suggellava in un imperituro monumento di pietra il suo connubio con lo spirito umano che era colà la viva consapevolezza di tutto, e Iddio ne l'abbraccio del cielo che sempre si protende su tutti gli angoli de la terra, benediceva.

C. COROT: PAESAGGIO.

Ma non sono solamente i Religiosi che ci appresero a non perdere il beneficio di adagiarci nei giardini preparati da natura, senza attendere a la loro integrità.

Il viaggiatore che pellegrino si porta ne l'alta Savoja con ne la mente e nel cuore la più tenera commozione de le pagine immortali di *Raphael*, visita i luoghi con un religioso rispetto quasi meticoloso, e si sente irritato persino d'ogni minima modificazione incidentale del luogo.

A Combourg si amerebbe che il tempo non fosse passato dove il grande Renato ci istillò il « mal sottile » de la passionalità romantica. Gli è che più che da ogni altro motivo, questa viva preoccupazione, sorge da un bisogno di riposo, da un bisogno di pace: e niente è più riposante e più pacificante del paesaggio francese.

In Italia è più spesso magnifico ed opprimente sotto le grandi ore estive, pervaso d'un ardore estremo e d'un languore voluttuoso e snervante; talora è mistico con una cruda asprezza, ed anche aperto, chiaro ed intimo ad un tempo come il paesaggio toscano: ma più uniformemente riposante è la « *douce France* ». Da la Provenza dorata a la Lorena che sente i brividi de la frescura mattinale come una vergine semi-addormentata, dai Pirenei pensosi a la Brettagna patriarcale, da l'ombra gotica de le Cattedrali di Chartres, d'Amiens, di Reims e di Rouen, al Monte Saint-Michel, a la duplice spiaggia su l'Atlantico e sul Mediterraneo, è più sovente un senso, un mistero od un aperto viso di pace, una radiosa pace che invita. Non si sa come la natura vi abbia accumulate queste riserve pacificanti e da quanti secoli ne la terra classica de le irrequietudini popolari, de le più violente vicende politiche e d'uno dei temperamenti più ardenti.

Forse la stessa fatale mobilità che perpetuamente agita gli individui come i popoli ne l'aspetto stesso d'una visione di riposo ama adempirsi, perchè sa che non perderà mai questa di vista, e confida di non esserne mai troppo lontano.

Al popolo francese sarà sempre un motivo di gratitudine verso la sua terra, il beneficio inestimabile che vi ha ricevuto attraverso i costumi, le scienze, le arti, la religione, l'azione pacificatrice che su gli umili e sui grandi esercitò sempre nei più gravi momenti de la sua storia. E nel Pantheon de le glorie nazionali francesi chi poteva illustrare

C. COROT: PAESAGGIO

N. 259

quanto più luminosamente era concesso a mano e a genio d'uomo la gloria e la pace interiore ed esteriore de la patria se non colui che fu il più seriamente simbolista e che più d'ogni altro sapeva mettere « nobili figure in nobili paesaggi », Puvis de Chavannes? Creature d'immensa pace, sature e rifulgenti, incarnavano quante altre mai lo potevano, l'anima dei paesaggi pacifici e dolci

Non di meno un documento importante de la efficacia pacificatrice del paesaggio francese lo possiamo citare fra tanti, da le confessioni d'un raffinato e d'un ribelle de l'ultima ora, d'un poeta che alfine ha ritrovato sotto l'influsso d'una trascendente virtù, la semplicità, la sincerità, il gusto de le cose belle e buone, l'ordine insomma e la pace « ne la natura... che gli fu materna e consolatrice ».

C. MONET: LA STRADA DI CHAILLY NEL BOSCO DI FONTAINEBLEAU.

de la patria: era una definizione immortale di un segreto strappato al meraviglioso suolo, cui altri ancora forse non aveva abbastanza approfondito.

Era una ragione sovrana di riposarsi ne l'amore del suolo che alfine aveva disvelato di sè stesso il suo più dolce mistero. Noi italiani specialmente saremmo tentati a vantarci assai vicini più d'ogni altro a la comprensione e al godimento di paesaggi di tal natura, noi che siamo de la nazione di Dante e che col suo volume a la mano e con la nostra anima ne la sua ci siamo indugiati « in paesaggi ultra-mondani d'una pace sovrumana ».

Questa Natura non gli fu tale in sogno: egli non la vagheggiò soltanto ne l'ideale. Egli ama ripeterne il nome singolare come se fosse d'una persona viva e diletta. Adolfo Rettè [1] è stato consolato da la foresta di Fontainebleau.

« La foresta era un'ausiliatrice. Conoscevo le sue ore d'ispirazione e di raccoglimento nella solitudine. Là potevo conversare con i miei fratelli alberi. Ammirare, penetrare l'armonia profonda delle boscaglie, comporre e recitar versi sotto i rami, erano le mie ricreazioni favorite. E mi ras-

1) Nel volume *Dal Diavolo a Dio.*

serenavo tutto... Non so che cosa sarei diventato, senza l'amore alla solitudine... In ogni periodo della vita non mi son mai sentito felice altro che in mezzo ai campi, sotto gli alberi o in riva all'acqua... Non dire una parola, fantasticare o meditare dinanzi a qualche paesaggio, furono sempre le mie gioie più profonde e redentrici ».

In queste nuovissime confessioni d'uno spirito eminentemente rappresentativo de la sua gente e che viene di molto lontano per le vie de la più grande inquietudine — da l'anarchia — non possediamo solamente degli elementi psicologici personali, un fenomeno individuale: analizzando questi elementi in rapporto al gusto de la natura e del paesaggio — gusto fatto più conscio e poscia anche coltivato ne la misura de la consapevolezza acquisita per mezzo specialmente di fini qualità poetiche — troviamo il rapporto, costante ne la sua essenza, che intercede comunemente fra l'anima francese e il suo paesaggio.

Quando la motivazione de la *difesa legale del Paesaggio* si basa sopra lo stesso criterio che invoca la tutela dei monumenti artistici, il paesaggio rientra con ciò stesso in Francia, come altrove, in un concetto d' arte. E se l'arte è « specchio di vita » come l'ha ben dimostrato uno dei più acuti e geniali critici moderni, non sarà « specchio » a l'anima francese il suo paesaggio?

Specchio dunque ad un'anima più che altra mai nata per la Pace sempre ardente d'un sovrumano desìo di Pace, specchio nel quale rifulge più dappresso l'ideale di pace, di quiete, di riposo.

La Natura ha insegnato a l'uomo come possa trovare una medicina a le molteplici sue infermità, nei raggi del sole, nei rigori purissimi de le regioni nivali, ne le umili ignorate polle zampillanti ne le più oscure insenature di monti, ne le erbe misteriose che appena il botanico sapeva denominare su arcaico nome latino... e la stessa Natura doveva essere non meno benefica a l'anima, a l'essere intelligente e consapevole che « unico la saprebbe intendere ed amare ».

Ne la terra di Francia è dunque il beneficio d'una « pacificazione » sovrana ivi profuso dovunque.

La psicologia de la nobilissima gente ne rivela attraverso a la storia, a la letteratura, a l'arte — un più vasto saggio potrebbe più riccamente documentarlo — tutta l'estensione.

Il popolo francese ormai l'ha perfettamente compreso, e i suoi propositi di tutela del Paesaggio confermano un ingigantito amore divenuto quasi geloso. Santa gelosia contro i nemici, non contro il suolo beneamato che resta sempre fedele. Il Chateaubriand poteva ben esclamare: « Non v'è giorno in cui, pensando a ciò che son stato, io non riveda con la mente lo scoglio su cui son nato ».

Come lo scoglio di Saint-Malo, il suolo patrio rimane. Vediamo ora di quale amore può essere ricambiata una fedeltà così rara de la Natura.

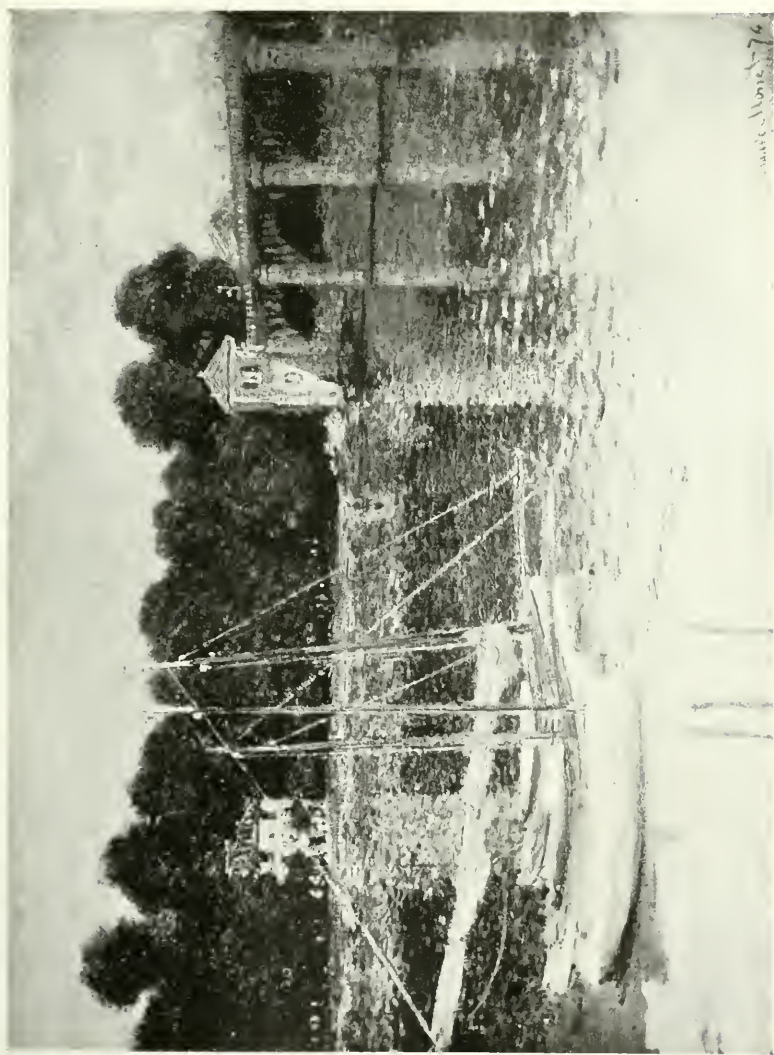
Per più amore dipinse.

Solo chi ama ardentemente, sa di quale intero possesso si vuol godere l'oggetto amato, che per mille vie si cerca e non si ottiene mai: perchè, dice Emerson, « la bellezza fa sentire... a chi la contempla, anche se egli fosse Cesare, il niun suo dritto di conquistarla, giacchè non può sentire alcun dritto al firmamento od agli splendori d'un tramonto ».

Ma la brama non si spegne per questo: perciò « Paulo dipintore fiorentino s'invogliò d'un monachino o ciuffolotto e non potè comprarlo e allora lo dipinse »: perciò, e più in là, si dipinge cento volte il ritratto de la Donna amata che pur è tutta nostra ne la nostra casa: perciò il Corot divenne il più grande paesaggista francese.

Non ci stupirà se la sua biografia d'artista nota inevitabilmente — ma con un effetto maggiore che per ogni altro — un viaggio in Italia che egli fece ne l'età di trent'anni, nel 1825.

Con sè però non portava il disdegno o l'ostentata ostilità del paesaggio che non nascondevano molti dei suoi contemporanei. Un tal critico giustamente ignorato, scriveva a proposito d'un Salon de l'epoca: « Non dico nulla del paesaggio: è un genere che non si dovrebbe trattare ».

Il grande Corot nato, come quasi tutti i paesaggisti francesi, ne la monotonia grigia dei tetti parigini che escludono il guardo da ogni orizzonte naturale e campestre, costretto... a far cattiva prova in un mestiere di commerciante che non era affatto la sua vocazione, con ancora una tecnica assai povera, quando classici e romantici si disputavano la prevalenza nel campo de l'arte, seguiva la luminosità del suo divino sguardo di pittore e poeta de la luce: e come ogni oggetto per quanto umile, ed ogni angolo per quanto deserto ei lo contem-

C. MONET: IL PONTE D'ARGENTEUIL.

plava avvolto in una luce trascendente, mai più perdette questo sublime incanto: e fu la sua vita.

È bene notare la sua grande sincerità d'occhio e d'amore, salvata da le superfetazioni di tutte le scuole: questo dono gli valse incontestabilmente il diritto di essere chiamato il più genuino pittore di paesaggi.

Il suo viaggio in Italia si spiega dunque facilmente: è la classica terra ch'ei viene ad accogliere incancellabilmente ne la sua fantasia, gli elementi de la più chiara e più pura armonia che il passato possa aver lasciato in parte, e in parte risuscitare da le lontananze de la storia; la stessa atmosfera blanda, morbida che va a finire talora ne l'indistinto, attestano una esclusione d'ogni violenza in lui inopportuna.

Ora che del passato restavano le imagini, ed eran morte le passioni e le battaglie, che cosa di più desiderabile e di più idealmente onesto che guardare le imagini belle e serene come erano in sè stesse, senza che neanche la torbida polvere e i vapori de le presenti agitazioni si levassero ad oscurare al suo occhio quelle adorabili visioni? Il viaggio in Italia lo educò a quella sincerità innocente che faceva dire di lui a Teofilo Gauthier: « È stato allevato su le ginocchia de le ninfe ». I tre anni passati sul suolo latino che già aveva attratto nel secolo XVII il Poussin e il Lovrain, non gli rubarono l'amore nè la conoscenza infallibilmente intuitiva de la propria terra: ordine, armonia, delicatezza di linee, immediatezza palpitante de le cose, una legge olimpica insomma applicata a la visione degli spettacoli di natura, ecco ciò che egli apprese in Italia, e recò al suo ritorno in patria. Aveva trovato il modo ne la terra straniera — seconda patria di tutti gli artisti — di amare e conoscere e amare sempre più il suolo natale. Non s'era snaturato, non aveva amato altre bellezze con pregiudizio di quelle che doveva naturalmente amare: non confessava così povero il mondo da dimenticare per una classica bellezza che sia pure prima scuola ad ogni artista, le altre Bellezze che moltiplicano con la prima il vario aspetto del mondo.

Ma il fatto è più eloquente. Come un pellegrino innamorato ed estatico egli passò da Albano, Ariccia, Nemi, Castelgandolfo, a Subiaco, tutto notando, tutto ricordando, e tornato ne la sua Parigi soleva pur dire: « Si farebbero dei capolavori anche su la cima di Montmartre ». Ecco una facoltà visiva che attingeva diritta il suo obbietto come un raggio di luce che tocca e rivela.

Con una disinvoltura, una spigliatezza non comune ad alcun suo predecessore, partito dal paesaggio storico, ha certamente ne la sua lunga carriera cangiati i suoi effetti, come nota l'Hourtiq, ma nel non mentire le cose ne attenuava ad un tempo tutta la rudezza frequentemente inevitabile e un contrasto che avrebbe turbato anzichè essere riposante. Egli non era mai imbarazzato dinanzi ad alcun spettacolo, semplicemente perchè ne sentiva sprigionarsi un senso armonico, un'anima musicale, che tutto combinava in una dolcissima melodia. Qualcuno ha potuto affermare che ne la sua visione d'artista ha veramente confuso talora obbietti diversi, come il lago d'Albano e lo Stagno di Ville-d'Avray, e si è indotti a pensare che il paesaggio francese ne l'opera sua ha una minore fisonomia e individualità di quella che si era detto.

Ma la sensibilità de l'artista ha suscitato un leggero fremito come il battere d'un'ala di farfalla che sparge d'un pulviscolo finissimo l'aria tranquilla, e uno spirto dolce e pacato s'effonde da la superficie de le cose in quella morbida luminosità: è una effusione d'amore che brilla un po' velato in un vago nimbo di luce come una pupilla d'amante commosso mentre le si va condensando l'umor d'una lagrima...

Su le cose pare anche sia passata una vellutata carezza, una molle, tepida aura spira tra quelle tele e noi... sicchè non v'ha più dubbio: « è sempre la Francia che egli dipinge, è sempre su l'imaginazione d'amore che egli delinea i suoi paesaggi; amor di terra natale, de la « sua » terra lo commuove ed illumina, nessun motivo pittorico straniero introdotto nel quadro può svalutare questa essenziale interpretazione di tutte le opere sue ».

Dedicatosi al ciclo dei paesaggi de la sua patria, il Corot ancora prima del Barrès ci ha detto con l'espressione nobile e solenne del suo pennello: « Aujourd'hui, après tant de courses errantes, je crois comprendre les conditions de mes plaisirs... et je m'aperçois qu'entre tous les paysages, ceux-là seuls vraiment me parlent, me chantent, comme dit la belle expression populaire, qui me reportent aux âges antérieurs ou plutôt les réveillent en moi ».

Ed ecco che lo spirito geniale ed amante del grande Pittore ne l'amore de la sua terra s'è ne-

cessariamente risovvenuto » — secondo che dicemmo in principio di questo saggio — e il risovvenirsi » diede a sua volta un più grande impulso a la geniale simpatia de l'artista.

Se la sua tecnica dimostra che egli non mirò mai agli effetti violenti, a le drammaticità più o meno banali, anzi, sapientemente usando, cercò di creare dei capolavori con un nulla ed ottenere morbidezza quasi tangibile, egli ha ben l'aria di dirvi : Credetemi, ho ben visto e toccato quanto ho poi avvolto in quella vaga atmosfera, perchè quell'atmosfera fu indotta poscia da me, pel piacere singolare del mio amore... Veramente qui torna a la mente il verso delicatissimo, poichè gli amori gentilissimi si richiamano così :

« Oh les premiers baisers à travers la voilette ! »

C. MONET : TRAMONTO DI SOLE A PORT-VILLERS.

sorprendenti effetti con dei mezzi i più semplici, più davvicino seguì la natura ne la sua norma stessa di procedimento materiale, e giustamente fu ritenuto uno schietto e puro genio francese.

Che direbbero tutti i graziosi aneddoti di una ricca e intensa vita d'artista accumulati, se l'eloquenza sola di un suo motto ci manifesta quale fu il suo vero esatto atteggiamento dinanzi a la natura ? Egli soleva dire che amava conoscere « comment les feuilles des saules se tiennent dans l'air ». Non l'ha dunque vista di lontano nè l'ha amata di lontano questa sua terra francese, — e se ne le immortali sue tele ha velate le sue visioni d'una

Nel fremito de la commozione giunta a la sua trascendente intuizione, il vario aspetto de la bella patria francese è ben riconosciuto sotto il delicatissimo velo, singolare diletto de l'amante che la sua bella distingue fra mille. Non ci si accusi di fare « de la poesia ne la poesia » : nel mondo de la pura bellezza che è puro sogno, sol che non si trovino « sogno e realtà » termini antitetici, come ricostruire in più tangibile logica o dimostrabilità tutto ciò che è fatto essenzialmente de la materia stessa dei sogni ? Come un fanciullo, era incapace di falsare la natura, ma come un fanciullo ei la vedeva, e pregava ogni giorno Iddio

così: che lo facesse fanciullo, cioè che gli facesse vedere la natura e riprodurla come avrebbe fatto un fanciullo ». La realtà e l'ideale finirono per confondersi: le sue tele furono il trionfo definitivo del più grande amore e la più grande conquista su le cose e su la natura.

Per quarant'anni, ad epoche fissate de l'anno, in misura che gli permettessero d'esaurire i suoi appassionati itinerarî, si portava ad Arras o a Douai, percorreva la Bretlagna; di là passava nel Limosino, raggiungeva Lione e penetrava fin ne la Savoja.

Il ricordo poi dettagliato del come compariva nei luoghi omai noti e familiari, come vi era accolto, e come egli vi si diportava, gioverà a sempre più persuaderci de l'assiduità con cui questo artista innamorato de la Natura « corteggiava » indagando la sua bella terra natale. Cantava sovente anche nel rapimento del più serio lavoro: lavorava a suo agio ne la collaborazione de la bella natura che gli si offriva così candidamente.

Gli stessi artisti contemporanei avevano già riportato da la sua persona e da la sua attività artistica un'impressione tutta fatta di pacata dolcezza e di serena bontà che lo chiamavano « le père Corot ».

Non dimentichiamo che gli elementi psicologici de la Pace e de la Bontà sono molto affini tra di loro. La Pace è la Dea benefica de la terra, per eccellenza. Nel riflesso de la sua grande anima e de l'opera sua si sviluppa l'analisi d'una ulteriore spirituale ricchezza d'espressione che deve essere stampata nel caratteristico paesaggio francese: la Bontà.

Prima de la Pace, la Bontà ha da lottare per affermarsi: ma dopo l'avvento de la Pace, la Bontà regna e si effonde.

Rintracciato dunque dietro il multiforme delinearsi di monti, di vallate, di praterie, di ruine, di fonti, di boschi, di villaggi, di Cattedrali un positivo aspetto del regno de la Pace, che poteva fare più oltre se non amare e sognare e cantare con la gamma musicale dei suoi colori la Bontà, la grande e diffusa Bontà, che è essa sola tutto il trionfante ottimismo de la vita, essa che rende respirabile questo aere d'esilio, essa che avvolge in una dolcissima morbida carezza tutte le cose, anche le meno amabili e le più austere?

E dal dì che ne le sue contemplazioni aveva sorpreso de le riserve espressive d'una immensa bontà che la Natura aveva per così dire accumulate nel suolo de la patria, riconobbe in quelle riserve la sua ricchezza tutta sua, che nessuno gli poteva rapire; e poteva ben esclamare: « Je travaille pour les petits oiseaux ». Aveva tempo di curarsi de le più umili, de le più abbandonate creature: non sapeva dare un esatto valore commerciale a le sue tele; e quando la sua ricchezza gli ascese sino a superare ogni motivo di materiale preoccupazione, si mantenne più fedele a le vecchie modeste abitudini.

A lui pareva che la ricchezza gli affluisse, così, abbondantemente... perciò largheggiava maggiormente in elemosine. Amici ed ignoti battevano a la sua porta frequentemente e non mai invano. I poveri li accoglieva come una benedizione. Non doveva il suo cuore effondere la bontà quanto e più de la bella natura che stava sempre là pronta a consolare coi suoi dolci amabili aspetti l'afflitto pellegrino? Meno ricco di pietà poteva essere il cuore de l'uomo? Le sue tele e le sue rare doti de l'animo si spiegavano a vicenda: egli era anche, perciò, tutto in quella luce, in quell'aria, in quell'incanto di paesaggi creati per il maggiore inestimabile diletto di tutti.

Spiegavano ancora il suo mistero di bontà quegli angeli de le *Piccole Suore dei Poveri* de le quali era affezionato amico in modo speciale. « Era veramente un'anima del buon Dio »: e Dio gli aveva dato una bella e dolce patria da abitare, da amare e da dipingere! Con che grato amore egli vi corrispose!

Luoghi per l'avanti affatto ignoti, come Marcoussis, Coubron, Marissel, una povera strada di villaggio come quella di *Sin-le-Noble*, e *Le chemin de Sèvres* si sono lodati per mezzo suo d'essere stati creati così belli: e lodano ancora Iddio. *Les marécages à la tour carrée*, *Le répos sous les saules*, *La charrette*, *Le pont de Palluel* e le tele che ripetutamente riproducono la Ville-d'Avray e i suoi dintorni, sono state le più meravigliose tappe di questa trascendentale eppure tanto vera e genuina « scoperta de la Francia » fatta da un pittore.

Egli ha rialzati i valori del paesaggio presso i suoi connazionali e gli stranieri ancora: ha additato una dignità ne la sua terra, che prima non era nemmeno conosciuta. Ha moltiplicate le sue opere con una straordinaria instancabilità e ha lavorato sino ad una tarda età, a la quale dobbiamo i suoi più bei capolavori e i suoi migliori

« studj ». Anche già tanto avanzato negli anni e disposto a lasciare questa vita, pareva con le parole e con la geniale ininterrotta attività ripetere: Sì, bella è questa terra di Francia, ed io non posso tacerlo ».

E lo dice, e lo « canta » ancora immortalmente ne la serie numerosa de le sue adorabili tele, che tutte insieme raccolte con la loro ricca varietà di motivi d'architettura, di siti, di cieli, di flora e di

C. MONET: IL CAPO D'ANTIBES.

fauna, d'acque e di rovine, formano la più completa fisonomia dolce ed amabile de la terra di Francia. Per suo dono al *Cantico de le creature* è stata aggiunta una lode non meno preziosa de le altre, la quale prima taceva ed egli l'ha ridestata:

« Ti loderò, Signore, per i bei paesaggi di Francia! ».

Presi da questo amore, sebbene con un temperamento un po' diverso, nel coro di questa laude si sono messi poi numerosi artisti che hanno arricchita omai la Pittura francese d'una nobile corrente che trasformerà addirittura — seguendo l'evoluzione del paesaggio — tutta la pittura stessa.

Rousseau, l'innamorato de la foresta di Fontainebleau, ha seguito di più l'indeciso variar de le forme di natura, perciò non dipinse mai un qualunque sito, senza che il suo pennello, pur fissando attualmente le più esatte imagini, già non cercasse altri aspetti, altre visioni.

Nel senso ampio de l'immensità de la natura, e nel senso de la sua realtà fisica, egli tutto ci dice, nulla ci nasconde. Amando un suo quadro, si ama tutta la Francia. Amando l'imagine, si ama perchè palpita in essa, tutta la vita del paesaggio, degli animali, de le piante. Il Duprè al contrario non ci mette in comunione con la natura applicando l'occhio e la sensibilità nostra ai più minuti particolari, ma ci pone sotto l'impressione totale d'un vigoroso effetto: ci ricorda come quello che amiamo sia vero anche prima di saperlo, che cioè

la terra de la madre Patria è anche solenne ed imponente.

Si sente in lui come egli sforzi il colore ad esprimere una violenta esaltazione, mista però sempre a dolcezza, de la visione di natura. Sorvolando qualcuno che ne le figure d'animali portava su la scena una diminuzione d'importanza del paesaggio, la continuazione de la vocazione *paesistica* fa un passo in avanti, supera quanto mai s'era fatto da gli stessi immortali pittori di scuola olandese, e il paesaggio acquista una sovrana importanza.

La stessa personalità umana si disperde come fluido spirituale ne l'atmosfera del quadro, si sente, appena che un poco ci si sia lasciati prendere al fascino arcano, di essere noi stessi, i critici arcigni e sempre ostilmente corazzati contro qualunque insidia, trasformati e vaganti in quella luminosità, palpitanti in quei tronchi, in quelle foglie riposanti arcanamente come le divinità agresti del buon tempo antico, ne le solide forme de la natura.

Così, crediamo, si è giunti per mezzo de l'arte a la esaltazione massima del paesaggio. Fatto capitale che ridonda in effetti su la letteratura e tutte le forme di cultura, e su la stessa civile educazione de le giovani generazioni. Dante diceva de la sua Beatrice che chi l'incontrava o la riguardava, non poteva mal pensare: la natura in Francia ha persuaso tutti di possedere una somigliante missione. È peccato anche il solo passare indifferenti in cospetto di un bel paesaggio, nè v'è alcuno che ci possa dar torto. Costretti a contemplarli, costretti a subire misteriose e sublimi influenze, indotti nostro malgrado a commozioni nuove e sempre nobili, illuminati da pensieri nuovi come fiamme suscitate al contatto d'una luminosità centrale ed immensa, la natura, il suolo de la Patria ci stupiscono del come e perchè abbiamo potuto calpestarlo fin qui, senza comprendere che forse è un po' vero che noi mettiamo i nostri piedi in contatto de la terra a somiglianza de gli alberi che vi affondano le loro radici. Fra noi e il suolo passa una corrente continua, che non siamo da tanto di poterla tutta definire, ma che crediamo non errare accennandola ne la più profonda simpatia, e nel più intimo amore.

Per non poterli salvare!

Il più grande apostolo de la Bellezza, John Ruskin, si rammaricava un giorno al pensiero che ne l'attuale organizzazione sociale e nel presente stato di cultura ci si preoccupa tanto de le Veneri di marmo gelosamente custodite ne le pompose sale dei nostri Musei, mentre trascurati, obbliati ne l'estrema miseria chissà quanti poveri e bellissimi corpi di « Veneri viventi » soffrono con le loro anime gli stenti d'ogni privazione, le agonie de lo spirito cui non consola alcun dono de la vita, e il deperimento stesso de la bella persona che per gioia comune era sbocciata in terra.

Il rammarico era troppo giusto: approfondendo il concetto di estetica, il filosofo non meno che l'artista sentono che v'è un problema che non si può trascurare, quello cioè se sian più degne di rispetto e di amore le creazioni de l'uomo o l'opere di natura. L'esteta inglese non indugiava un momento a rispondere decisamente; ma, al proposito nostro, è giusto additare da qual parte si sia messa la stessa associazione francese che, per iniziativa di Aristide Briand, fin da l'aprile 1906 otteneva una legge con lo scopo « d'organiser la protection des sites et monuments naturels de caractère artistique ».

E la difesa si mise a l'opera... non prevedendo ciò che era fatale, ciò che era incredibile ma vicinissimo, il più grande nembo di rovina e di strage scatenato da una barbarie in cui pare sia condensata tutta la barbarie d'altri tempi sempre ricordati con orrore.

È giunta per la Francia, al momento stesso de l'invasione germanica, l'ora fatale e tragica che infranse tutti i propositi e tutte le vigili iniziative, che ha reso vano ogni più grande amore ed ogni più raffinata cultura: la forza, la violenza è prevalsa ad un tratto. È noto il fiero proposito d'indignazione del grande deputato lorenese, il Barrès, quando sacrilegamente gli obici tedeschi infransero la perfetta bellezza gotica de la Cattedrale di Reims: « Lasciamola così mutilata in perpetuo, a disonore eterno dei barbari ». Questa è una grande volontà, questo è anche un libero proposito: trae il suo valore dal fatto che ciò che fece l'uomo un tempo, lo potrebbe anche rifare — ma non lo vorrà. Quando invece la strage e la rovina precipita sui paesaggi e sui monumenti naturali, il danno è senza paragone più irreparabile. Allora sì che si sente la santità de la natura, la sua inviolabilità, pena altrimenti l'irreparabilità del danno. Come osarono le follie militari tedesche abbattersi in un attimo tutto devastando là dove la natura da se-

E. CLAUS: AUTUNNO.

(Venezia, Galleria d'Arte Moderna).

N. 259

coli innumerabili e immemorabili aveva lavorato con la lentezza e l'immensa attività che solo trova paragone ne l'attività divina?

Hanno steso la mano a qualche cosa che aveva de l'eterno, che portava le venerande traccie di antichissime età: pare che il sacrilegio sia tanto grande come se avesse raggiunto la mano stessa divina là su l'istante che si poneva amorosamente a l'opera... I soli, le piogge, le nevi, le primavere

C. MONET: LA SPIAGGIA A POURVILLE.

e le stagioni sorelle, e gli amori rugiadosi di stelle lontane e le lagrime e i sospiri di migliaia di pellegrini, e i sogni di quanti non videro mai un lembo di quel suolo... tutto, d'un tratto, fu vano. Ma c'è qualche cosa che incute terrore ne la conseguenza funesta e desolante.

Che fa la natura colpita e deformata così? Parrebbe che con un cataclisma inaudito dovesse vendicarsi dei sacrileghi pigmei di questa estrema ora di follìa del mondo... ma trascorso il periodo del barbarico furore, allontanatesi le umane belve sazie e stanche di tutto, anche di rovina, la natura vi rimane offesa e muta, senza quel tumulto che invece tutto ciò ha suscitato in noi. Povera terra di Francia! Poveri campi, e prati e colli e ville e città e Cattedrali!

Il silenzio di morte che ivi regna, è tal cosa che basterà per occupare gli uomini ne gli anni futuri de la pace sperata, a interpretarlo. Intanto, esso è già terribilmente eloquente, in prima, ai vandali che quasi non con uman piede ma con artigli, lo calpestano e feriscono ancora: Eravamo anche vostro patrimonio, anche vostro tesoro, o tedeschi, come tutta la bellezza mondana non è d'uno ma di tutti. Voi avete impoverita la terra, avete privato non solo la nazione francese ma tutti gli uomini che scrutano da secoli questa terrestre abitazione, d'una preziosa conquista in cui avrebbero arricchite le loro anime, riposati i loro spiriti e abbellita la sorte d'essere nati quaggiù. Chissà! Chissà!

Ma non è certamente nei postumi rimorsi e rimpianti de lo straniero e nemico che cercheremo

espressa tutta la pietà del danno e del duolo recato a la bella terra di Francia ne le sue più belle regioni del Nord.

Nei giorni in cui lo squillo di guerra chiamò a raccolta tutti i cuori e a difesa tutte le braccia e la Patria fece sentire la sua voce onnipossente sovra tutte, la sua personificazione acquistò la somma evidenza de la realtà d'un essere caro, di apportatrice di pace, tutte le forze collaborano ancora a ferire e a ricacciare il tallone del barbaro. Ma come nei momenti estremi de la vita dicesi che tutto il passato si riaffaccia con una singolare evidenza a la memoria, così a noi, in queste tragiche ore che son pure estreme non solo in ragion del pericolo, ma in ragione anche de l'importanza gravissima degli avvenimenti, più che

A. F. CALS: LA DOMENICA A SAINT-SIMÉON.

creatura fra tutte amata. Quando mai più che nei giorni in cui la devastazione si estendeva come un nembo ai confini del Nord, ci parve nei bei paesaggi fosse guasto e lacerato il « volto stesso de la Patria »? L'offesa e il danno raggiungevano il loro massimo di raffinatezza feroce, se nulla è più indegno che portare violenza ad un caro e nobile volto. Lo sfregio tragico e turpe resterà lungamente impresso nei cuori al pari che ne la Natura: in più tranquillo periodo pietose illustrazioni sveleranno a tutto il mondo la traccia forse indelebile de la barbarie, oggi no, oggi tutta l'ansia ci tende nervi e sensi ed anima verso la vittoria sperata, mai si intensifica e s'allarga il ricordo, da cui prendemmo le mosse.

Ne la suprema difesa « on se souvient » interamente perchè ogni atomo chiamato a l'appello, è una molla infallibile che ridesta una o mille associate sue memorie. In nome di questo ricordo impresso in tutto l'essere, — nel quale ricordo contempliamo l'imagine che abbiamo esaminata e affettuosamente studiata, — il duolo e la protesta de la nobilissima nazione sorella assurgono a lamento e a condanna universale e immortale. Il danno varcò i confini d'una catastrofe nazionale: noi abbiamo raccolto l'eco luttuosa dei fratelli di

Francia, e con commosso animo l'abbiamo tradotta ne la forma modesta di questo saggio.

Sempre fummo non immemori che la baldanza stessa del nemico invasore era testimonianza de la sua incapacità fatale a comprendere la divina bellezza che andava ad oltraggiare. Per questo e per sempre più non demeritare la luce di quella bellezza che non muore ma passa a rivelarsi sotto nuovi aspetti, ne la modestia di questo saggio abbiamo confidato: la Bellezza fa come la Divinità: « Ai superbi resiste e agli umili si dona ».

PAOLO ZANI.

T. ROUSSEAU: NELLA FORESTA.

UN GRANDE INCISORE DI PIETRE PREZIOSE: ANTONIO BERINI.

ORSE a nessun artista nostro toccò sorte più dura di quella di Antonio Berini, poi che è ben raro da noi vedere dimenticata, completamente ignorata l'opera di artefici insigni.

Antonio Berini, che tanta rinomanza raccolse ai suoi tempi per la finitezza della sua arte d'incisore di pietre dure, nella quale impresse con magistero incomparabile forse i segni ultimi più perfetti della glittica morente, col declinare degli anni seppe le amarezze e le torture della dimenticanza tra grandi dolori domestici e ristrettezze quotidiane, finite solamente con la morte tarda.

E l'oblìo con essa divenne più profondo.

I pochi intimi, i veri amici non poterono nemmeno rendere alla sua memoria il ricordo meritato: alcuni, forse, per non aver potuto raccogliere notizie sicure sulla sua vita e sulle sue incisioni, sparse per quasi tutta l'Europa, e di cui, pare, non pensò a serbarne ricordo lo stesso autore; altri, che fu intimo di lui e della sua famiglia, Filippo Zamboni, spirito ardente, per le vicende della sua vita agitata, ci lasciò pochi ricordi.

Quei pochi, però, sono preziosi, e ancor più oggi che dell'artista e delle incisioni sue non si ha nemmeno memoria da noi, e inadeguata, in brevissimi cenni, solo in qualche libro straniero.

Filippo Zamboni, il fiero eroe repubblicano, dal suo esilio di Vienna, dando sfogo a tanti suoi dolori nel *Pandemonio*, non a torto dedicava il suo primo pensiero al Berini nel rievocare i « degni italiani morti, lasciati rimorire nell'oblio » e amaramente osservava: « Se la presente Italia, gaudente per vivi e per morti recenti, avesse tempo di ricordarsi tra funerali e danze de' tanti che già la onorarono con l'arte, che forse non godettero una sola ora di bene, qui non sarìa d'uopo di additarlo ai giovani, ignari d'ogni passato ».

Il Berini nacque a Roma verso il 1770, secondo il Forrer. Fu allievo di Giovanni Pichler, del quale, continuandone l'arte, la tenne alta, la onorò.

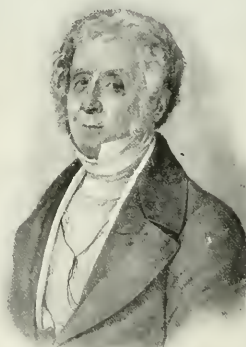
Di quei tempi e di quella scuola non v'è alcuno nell'arte dell'incisione in pietre preziose che possa eguagliarlo o stargli a fronte: le nobili tradizioni dell'arte non le serba che questo giovane artista.

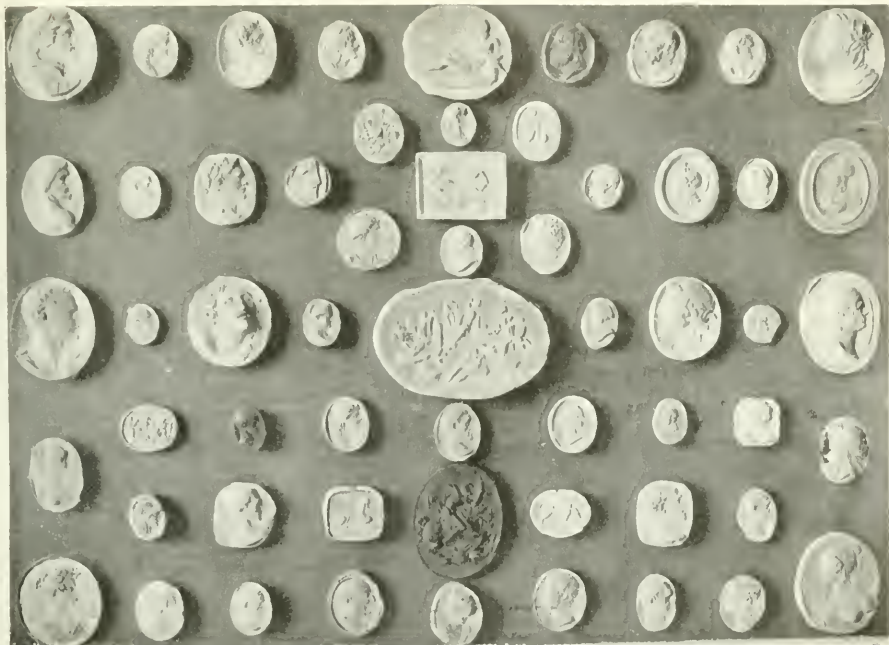
Al principio della Rivoluzione francese, per le sue idee politiche, dovè fuggire da Roma papale con la famiglia Pistrucci. Rifugiatosi a Milano, cominciò subito a lavorare, avendone bisogno per vivere, e quivi rimase per tutta la vita [1].

Artista e uomo di bontà, venuto in grande rinomanza, il suo nome pose a beneficio di artisti poveri e talvolta a qualcuno di questi, che aveva inciso una gemma, permise di porre il suo nome per venderla [2].

Spesso, seguendo in ciò certi scherzi del Pichler, incisa una gemma e trovata eccellente questa sua fattura di mesi e mesi vi incideva un nome di antico artefice greco. E passava per greca [3].

L'arte squisita puramente classica di un tale artefice poteva facilmente essere creduta per antica e trarre in errore anche intenditori, come avveniva.

A proposito di antiche in-

ANTONIO BERINI. — COLLEZIONE ZAMBONI.
MUSEO CIVICO DI TRIESTE.
(Da una litografia del tempo).

1 v. ZAMBONI, *Il Pandemonio*. Firenze, 1911.
2 v. *Id. id*
3 v. *Id. id.*

A. BERINI: CAMMEI E PIETRE INCISE — COLLEZIONE ZAMBONI, MUSEO CIVICO DI TRIESTE.

cisioni, egli, che ad ottant' anni e più ebbe vista acutissima, se non ferma la mano, diceva a Filippo Zamboni, mostrandogli spesso impronte di antiche gemme greche, copie di gemme perdute con minutissime figure, meravigliato di quella perfettissima arte: « Non credi tu che se gli antichi artefici non avessero avuto lenti belle e buone, come le ho io, lavorando, avrebbero potuto incidere mai queste sottilissime forme, dato pure che gli occhi loro fossero acuti più degli occhi miei da giovane? Si disse che Michelangelo fosse primo ad usare le lenti ne' fini lavori. È una fiaba ».

Due aneddoti soli ci rimangono su lui e danno tanta luce sui tempi e sull'artista.

Sotto Napoleone I, re, il Berini era tenuto in sospetto di repubblicano. Il Conte Caprara gli commise d' intagliare un cammeo con la testa dell'imperatore, per un dono da presentargli alla incoronazione. La gemma gliela diede il conte stesso. Ma fu osservato che intorno al collo la gemma incisa aveva un neo, una sottile vena di un rosso come di sangue. Il Berini fu incarcerato e lasciato libero soltanto dopo la incoronazione [1].

Altra volta fu incaricato di intagliare un cammeo con l'effigie di Francesco I d'Austria.

Dopo mesi che l'aveva consegnato, si recò da lui il maggiordomo di Corte col detto cammeo e gli disse di accomodare un non so che al bavero dell'uniforme imperiale. E Berini: io faccio l'incisore in pietre dure, e non sono il sarto di Corte. Nè condiscese alle insistenze [2].

Uomo fiero della sua arte e pur noncurante, forse. Dico forse perchè non saprei se farne colpa a lui di non averci lasciato un ricordo grafico o

[1] FORRER, *Biographical Dictionary of Medallists*. 1904.
[2] V. ZAMBONI, *op. cit.*

le improute tutte delle molte pietre che incise o alle tristi ultime vicende della sua vita.

Egli, ad ottant'anni, era costretto a lavorare ancora, aiutato e soccorso da pochi [1]; negli anni dell'anima e chissà che non andarono sperdute allora.

Onde è gran ventura per noi se possiamo pubblicare questo suo bel ritratto in litografia e queste

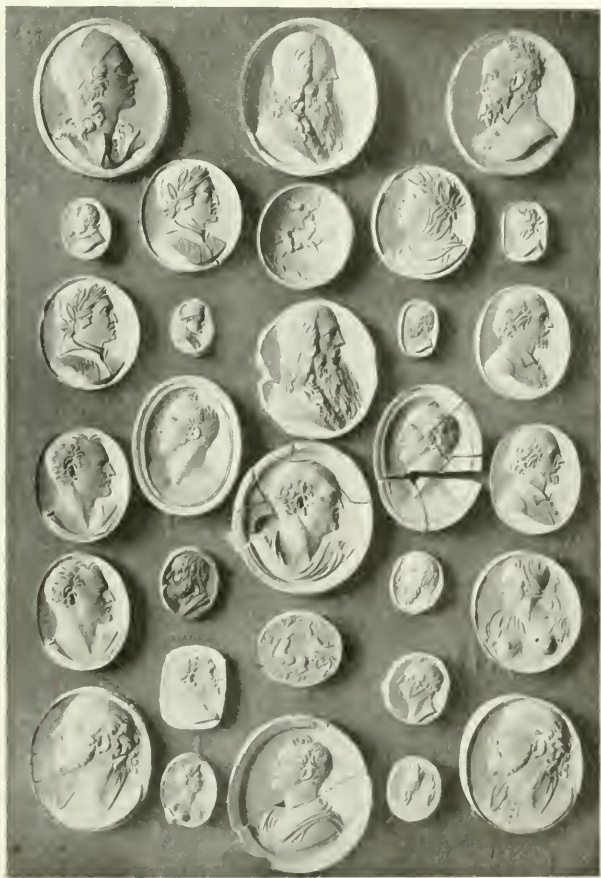
A BERINI: CAMMEI E PIETRE INCISE — COLLEZIONE ZAMBONI, MUSEO CIVICO DI TRIESTE.

più tardi, quando non era più in condizione di lavorare, conobbe purtroppo la miseria, tanto più dolorosa in quanto era in tardissima età e più sentiva il bisogno del riposo e della tranquillità

cento undici impronte e impressioni di incisioni e cammei, parte di opere finite, parte di opere attorno a cui ancora lavorava [1]. Ed è grande opera meritoria di Filippo Zamboni averle salvate:

[1] ZAMBONI, *op. cit.*

[1] V. *Id. id.*

egli ne era giustamente geloso come di « reliquie salvate dalla dispersione totale » e che alla sua morte donò al Museo Civico di Trieste, dove ora si trovano. tizie di sorta; a Vienna le ricerche fatte al Museo Palatino furono anche infruttuose, a meno che le pietre del Berini non siano fra quelle senza nome

A. BERINI: CAMMEI E PIETRE INCISE — COLLEZIONE ZAMBONI, MUSEO CIVICO DI TRIESTE.

Affermava Zamboni di avere vedute pietre del Berini a Pietroburgo, a Vienna, al Museo Civico di Brescia.

Da Pietroburgo non mi fu possibile avere no- e non facilmente riconoscibili, come a Brescia, dove si conservano due pietre anepigrafi.

A Milano, dove visse e lavorò può dirsi fino alla morte per la collezione del Conte Sommariva

e per privati, non sono riuscito a rintracciare pietre sue.

Morì a Milano in miseria a 92 anni il 1° gennaio 1862 e in quanta desolazione!

Così ne scrisse Carlo Castellani a Zamboni: « Ho a darti una triste notizia che ti addolorerà assai; il povero Berini non è più, è trapassato improvvisamente e senza quasi avvedersene. La povera figlia, la sig.ª Virginia, è quasi morente, ma si ha speranza di salvarla. Questa mattina sono andato in casa con l' animo lieto di portare la buona nuova che a lui spetta la medaglia decretata alle sue pietre, quando ho trovato tanta desolazione. Ho potuto però parlare con la figlia e l'ho assicurata che mi sarei dato ogni premura per aver la medaglia e rimetterla a chi rimarrà de' parenti o degli amici più stretti, quando la sventura volesse togliere anche lei dal mondo prima di ricevere questo segno della valentìa artistica del celebre incisore. Il mio maggior dolore è poi stato di non aver potuto neppure accompagnare l'illustre defunto al luogo dell'ultimo riposo, nessuno avendomene avvertito ».

Finito tra la miseria e tanto dolore, tra il silenzio immemore dei suoi contemporanei e la dispersione dell'opera sua, questo artefice mirabile, così puro erede dell'arte antica della glittica, della quale può dirsi l' ultimo nostro grande maestro, per la bellezza della linea, per la forza grazia e perfezione incomparabile del disegno, per la meravigliosa precisione dei particolari e la rispondenza armonica del tutto, per le sottilissime figure agili perfette con tanta finitezza incise, va altamente ricordato nella storia dell'arte.

L'artista classico che seppe segnare l' arte sua come una carezza su tante pietre preziose mirabilmente, e, forse come mai prima, rendere le trasparenze de' veli fluttuanti de le velate vesti delle gentildonne dei tempi della Libertà francese a Milano, per il cui aspetto etereo, vaporoso tanto si infiammava [1] perchè doveva vedervi come una visione celeste d'arte e di bellezza, è indubbiamente di quelli che lasciano orme gloriose nell'arte e distinguono con la loro opera un'epoca [2].

FRANCESCO BARBERIO.

[1] ZAMBONI, *op. cit.*

[2] Il FORRER ricorda del Berini solamente i seguenti più notevoli cammei ed intagli, facilmente riconoscibili nelle impronte che pubblichiamo nelle nostre tavole illustrative:

CAMMEI: *Busto di guerriero*, onice (Pichler). *Caracalla*, topazio (Sommariva). *Charitas*, onice. *Cimone e Pero*, agata (Sommariva). *Busto di Tolomeo*, agata. *Busto di Napoleone I* (Caprara). *Pericle e Aspasia*, onice - calcedonio (Pichler). *Testa di Tolomeo*. *Saffo*, agata - onice (Schönborn).

INTAGLI: *Alessandro il Grande*. *Testa di Andromeda*, topazio bianco (1824). *Busto di Augusto*. *Testa di Bruto*. *Busto di Cicero* (?). *Cincinnato*. *Europa sul toro*. *Testa femminile*. *Eroe greco*. *Busto d'Annibale*. *Perseo salva Andromeda*. *Testa di cavallo*. Un'altra *Testa di cavallo*. *Sileno*. *Trojano vincitore dei Parti*.

Non sappiamo se ne ha tratto notizia da antiche pubblicazioni o sono le sole che ha avuto la ventura di esaminare.

COLLEZIONE ZAMBONI, MUSEO CIVICO DI TRIESTE.

VITA DI BORDO: SCIORINO DI BRANDE.

NOTE MARINARE: VITA DI BORDO.

UESTA immane tragedia di popoli alla quale partecipiamo con cuore commosso ha, oramai, creato intorno a sè, nel mondo, una atmosfera di lutti e di dolori, nella quale l'anima, anche fasciata di invincibile raccapriccio, ha finito quasi per adattarsi; piegata e rassegnata al fato orrendo, che avvolge uomimi e cose in un fitto velario di sciagure, attraverso il quale anche i contorni più netti si sbiadiscono e si confondono in una massa di dolore pieno ed uniforme! È perciò che non si riesce più a determinare una certa scala di valori o meglio di sacrifizi, relativamente non all'insieme, ma ai singoli attori del dramma straordinario, incommensurabile nelle sue grandi linee, segnate, intrise di sangue! Eppure vi sono categorie intere di eroi oscuri che, entrati — ignoti — usciranno tali dalla storia; nella cui tela essi sono, forse, le fibre più vive e più gagliarde... Si conoscono, si ammirano e si esaltano i capi, cui i rischi sono, del resto, meritatamente, ripagati dalla somma degli onori; restano, nella gran coltre opaca, nascosti, sconosciuti tutti i piccoli esseri — molecole vibranti di ardore e di disinteresse! —, che col vivace insieme dell'opera loro seppero e vollero portare a compimento le magnifiche imprese e le gesta eroiche.

Ma, d'altronde, come fare? Possibile trasmettere ai posteri i nomi, le azioni, spesso, davvero, epiche dei piccoli soldati, dei piccoli marinai? Doveroso — pertanto — rendere conto della loro opera nel suo complesso, onde ognuno possa da essa trarre in suo giusto valore la parte che ognuno per amore e per dovere vi porta; benedicendo l'abnegazione, il coraggio che li guida e li sprona, non d'altro paghi che d'avere utilmente servito la Patria.

Guardiamo, dunque, rapidamente, come si svolge la vita dei nostri marinai, oggi, a bordo di quelle navi ferrigne e possenti che formano il nostro orgoglio e la nostra sicurezza sui mari.

Molto e molte cose hanno subito una radicale trasformazione in tutte le forme di attività militare in un cinquantennio: nessuna più della vita del marinaio. Al tempo della vela, questi era un uomo la cui esistenza si svolgeva quasi unicamente fra cielo e mare: spesso erano anni passati senza mettere piede a terra! Ciò che generava una vita particolare, caratteristica, coi suoi sistemi, costumi, modi speciali di pensare, di sentire. Occorreva, dunque, per quelli che a questa vita si dedicavano,

VITA DI BORDO: « ARMA LANCIA ».

una tempra a parte, adatta a tutti i pericoli, a tutte le incertezze, assai poco compensate da scarse gioie. I marinai erano gente rude e buona, segnalata da una forte spensieratezza, che li rendeva felici di sciupare in pochi giorni di baldoria e di ebbrezza, i risparmi d'una lunga navigazione piena di ogni più imprevedibile rischio. Molti ufficiali avevano di questi difetti e delle virtù che li compensavano, tutti gli eccessi; onde apparivano ricchi di contrasti: cuori di ferro, menti profonde, intelletti fervidi, eppure esseri, contemporaneamente, accessibili a tutte le debolezze del cervello e dei sensi. Ma fra una crociera ed una battaglia, si affinavano gli spiriti e si ridestavano e ritempravano i caratteri, e le leggerezze compiute nei porti erano di gran lunga cancellate dalla calma e dalla sicurezza che derivavano dalla età matura, illustrata da una giovinezza perenne di sentimenti nobilissimi, che niuna disavventura riusciva a distruggere o ad offuscare.

Nessuna condizione sociale ha dato uomini tanto eminenti per animo e per talento, poichè mai in altre manifestazioni dell' attività umana, la poesia della

vita ha vibrato per idealità più serene, più degne, più alte! Ripetiamo: oggi tutto è mutato nell' antica vita di bordo. Il classico « *gabbiere* » maestro nella manovra delle vele; il « *carpentiere* » pieno di risorse; il « *velaio* » industre, sono scomparsi, innanzi alla forza disciplinata dell' acciaio, del vapore, dell'elettricità.

L' ultima « *vela* »: la gloriosa « *Stella Polare* » di 1278 tonnellate, con la quale il Duca degli Abruzzi — l'ammiraglio destinato a tenere vittoriosi sul mare i destini navali d' Italia! — compì il

VITA DI BORDO: SALUTO ALLA VOCE.

CACCIATORPEDINIERE « BERSAGLIERE ».
(Fot. Russi).

viaggio polare, pose il termine, si può dire, alla grande navigazione veliera.

La vela, che nella marina militare d' un tempo formava la virtuosità dell' antico marinaio — dal « *mozzo* » al « *Comandante* » — è, attualmente, solo una nostalgica memoria del passato.

Sulle navi militari moderne vi è, dunque, una divisione per categoria: « *gente di coverta* » e di « *macchina* ». Anche l'ufficialità è divisa; poichè vi è il Corpo degli Ufficiali di vascello, cui spetta il comando delle squadre, delle navi e dei servizi

VITA DI BORDO: TENDAGGIO.

inerenti alla navigazione ed ai combattimenti. Essi escono dall' Accademia Navale di Livorno, e con loro, gli Ufficiali del Genio Navale, cui è dovuto lo studio e la compilazione dei progetti, la direzione tecnica delle costruzioni e manutenzione, e l'alta direzione delle macchine. Vi sono poi gli Ufficiali Macchinisti, provenienti dalla Scuola di Venezia, i Commissari, per la parte amministrativa, e gli Ufficiali Medici, per tutti i servizi di sanità. Attualmente prevale una forte tendenza a fondere in un solo Corpo gli Ufficiali di vascello, che sono i marinai per eccellenza, con quelli di macchina,

VITA DI BORDO: IL RANCIO.

così come nella marina inglese; un esperimento in Italia ha dato soddisfacenti risultati.

Il servizio di coverta è suddiviso in diverse specialità: vi sono marinai cui spetta il lavoro delle « *lance* », i « *timonieri* » incaricati dei servizi del timone e delle segnalazioni, i « *cannonieri* », i « *torpedinieri* » ed i « *siluristi* »; e per ognuna di queste specialità vi hanno scuole opportune a terra ed a bordo. La gente di macchina fornisce i « *fuochisti*, i « *macchinisti* », gli « *elettricisti* », « *portatori di carbone* », « *ingrassatori* » ecc.: uomini che vivono nel profondo cuore della nave, e sui quali pesa il servizio più grave in navigazione.

Tutte queste specialità concorrono nel loro insieme a formare le Compagnie di sbarco, alle quali sono affidati i cannoni da 75 mm., montati su affusti da terra, che ogni nave da battaglia possiede nel suo corredo bellico. Il personale di bordo

VITA DI BORDO: RIPOSO.

compie tutte le sue funzioni con regolarità cronometrica; ed ogni giorno si eseguono le istesse operazioni della vita di bordo, istruzioni ai pezzi ed alla nave, ginnastica, regolamenti ecc.; e fra tutte, principalissima, la pulizia della nave, che è la casa e l'orgoglio del marinaio.

Un tempo i colori delle navi erano vistosi, predominava spesso il bianco; ora non più, essendo in tutte le marine da guerra adottato il « grigio oscuro » che è consigliato da evidenti ragioni di tecnica.

Dopo la pulizia, come si è detto, le esercitazioni, poichè una nave non è che una scuola sempre in azione.

Due cerimonie quotidiane segnano una pausa commovente a bordo: quando si innalza la bandiera a picco e quando la si ammaina, all'inizio ed al tramonto del giorno.

La bandiera, specie per una nave da guerra, è il simbolo sacro, che rende maestà ovunque essa si reca, parte vitale e vivente della Patria!

Per le grandi navi ed anche attualmente per le

VITA DI BORDO.

minori, la bandiera è dono di Sovrani o di dame gentili, e si rinserra in artistici cofani, destinata nel giorno della battaglia a sventolare corrusca sui flutti vigilata dalla Vittoria!

La nave da guerra conserva anche le bandiere di tutte le altre nazioni, poichè con le navi di queste i saluti si scambiano innalzando i colori rispettivi, e sparando le salve di uso.

L'etichetta marinaresca è rigorosa a bordo delle navi, e non è vieta formalità ma compimento di disciplina. In marina non vi sono uguali, perchè anche fra pari grado l'anzianità determina la precedenza. Questa etichetta modera, annulla molte asprezze, e, fra stranieri, specialmente, elimina gli inconvenienti che facilmente potrebbero sorgere da suscettibilità ed orgogli nazionali. Non sono remotissimi i tempi nei quali per la precedenza, navi di nazioni diverse si prendevano a cannonate!

In tempo di pace — quanto appaiono lontani!... — alle navi da guerra sono affidati compiti diplomatici e di polizia; ciò che le mette in grado di dover visitare e permanere assai di frequente in porti esteri. In questi casi tutte le manifestazioni esteriori sia di esse che dei loro equipaggi sono regolate da un protocollo o cerimoniale internazionale, rigorosamente osservato. E' precisamente

GRUPPO A BORDO DELLA R. NAVE . . . .

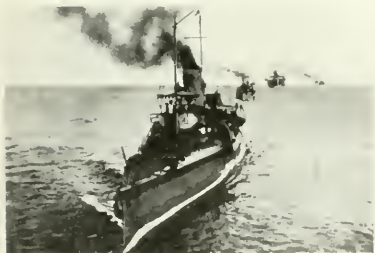
CACCIATORPEDINIERE « NEMBO ».
(Fot. Russi).

IL VARO.

UN SOMMERGIBILE ITALIANO.
(Fot. Russi).

LA « DANTE ALIGHIERI » IN NAVIGAZIONE.
(Fot. Russi).

CACCIATORPEDINIERE.

LA « PISA » IN NAVIGAZIONE.
(Fot. Russi).

TORPEDINIERE IN NAVIGAZIONE; LA « SPICA » IN TESTA.
(Fot. Russi).

LA « GIULIO CESARE » IN PICCOLA NAVIGAZIONE.
(Fot. Russi).

SPARI D'ARTIGLIERIE.

LA « LEONARDO DA VINCI ».
(Fot. Russi).

in questi casi che si tiene a che il decoro del personale di bordo sia conforme alla più stretta educazione, al decoro, e pieno di delicatezza e di tatto. I nostri marinai — possiamo e dobbiamo con vanto affermarlo — sono accolti con festa e con gioia in tutti i paesi del mondo, non solo perchè cordiali, simpatici, militarmente belli; ma anche perchè, per educazione, contegno, schiettezza maschia ed amabile, sono davvero invidiato modello.

Tutte le manifestazioni della vita di bordo hanno alcun che di tipico, dal lavaggio alle manovre in coperta, dal puntamento al pasto, dalle istruzioni ai pezzi agli esercizi ginnastici.

La musica è sempre in onore a bordo, e le navi ammiraglie hanno un completo concerto bandistico. Ogni nave ha però i suoi virtuosi, diremo così, privati: mandolinisti, suonatori di chitarra ed anche del comunissimo organetto. Ricreazioni oneste, facilitate dagli ufficiali onde rendere più varia la vita di lunga navigazione, che spesso si svolge per settimane e mesi fra l'azzurro ininterrotto del cielo e del mare...

Quasi sempre, durante le missioni all'estero, ed anche nei porti della nazione, le navi da guerra danno delle feste. In queste occasioni la nave diventa più bella, più linda, più gaia di gale e di fiori, sotto il nembo meraviglioso di migliaia di lampade elettriche e di riflettori potenti, che si specchiano sulle onde come stelle e fasci di luce innumerevoli...; ma, presto, la grata fantasmagoria

TORPEDINIERE IN PICCOLA NAVIGAZIONE. (Fot. Russi).

ESPLOSIONE DI TORPEDINI.

passa, rapida come un sogno, e la nave massiccia e turrita solca il mare, vigilante e ostile, come una immensa fortezza in moto, che rechi nelle sue cupe viscere di acciaio una terribile missione di sterminio e di morte!

Alternative di una vita di doveri, di sacrifizi, di abnegazione, che rende i suoi muti dolori, le sue alte, impagabili soddisfazioni.

Nella grande famiglia navale nostra, la gioventù marinara ha trovato la sua più degna scuola na-

SCOPPIO D'UN SILURO.

MINA CHE ESPLODE.

SCOPPIO D'UNA MINA SUBACQUEA.

zionale: in essa si sono fusi in un insieme saldo, compatto, omogeneo, i figli di tutte le regioni e di tutte le gradazioni sociali, in un solo cuore, in una sola anima, cementati da una sola speranza ed aspirazione: — rinnovare le glorie di Genova, Pisa, Amalfi, Venezia, nel nome d'Italia!

Un voto che si compie...

MUZIO NOVELLI.

SQUADRIGLIA DI SOMMERGIBILI. (Fot. Russi).

G. PREVIATI: LA REGINA.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA MOSTRA PREVIATI-FORNARA

ALLA SOCIETÀ PER LE BELLE ARTI DI MILANO.

Nel marzo-aprile u. s., indetta dalla Società per le Belle Arti e dall'Associazione Lombarda dei Giornalisti, si è tenuta a Milano, nel palazzo di Via Principe Umberto, una esposizione collettiva delle opere di Gaetano Previati e di Carlo Fornara, a beneficio dei soldati ciechi e mutilati in guerra.

Tale mostra costituì un avvenimento artistico notevole, come quella che di due pittori assai conosciuti, ammirati e discussi, e nella pienezza della loro produttività, ha raccolto gran parte delle opere, molte delle quali sconosciute al pubblico.

Intorno al Previati si è scritto in questi ultimi tempi moltissimo; la sua arte è stata esaminata, interpretata, volgarizzata ad esuberanza, e non accade qui di diffondersi sulla sua personalità artistica e sul-

G. PREVIATI: VIAGGIO NELL'AZZURRO.

l'indole delle sue ricerche pittoriche. Ormai non rimane che di attendere il giudizio definitivo del tempo, e vedere in qual misura, superate le contingenze della moda, del gusto passeggero, delle reazioni artistiche temporanee, insomma, di tutte le relatività caduche, l'opera del pittore ferrarese prenderà posto, come valore assoluto, come significato duraturo, nella storia generale dell'arte.

Il suo squisito senso coloristico trova una magnifica espressione nei quadri di fiori, già ammirati per la soavità e la freschezza, e ai quali il Previati — come un altro pittore idealista, il Fantin-Latour — è attratto da un sentimento ben diverso di quello del pittore verista di genere.

I suoi paesaggi sono veramente musicali nei rapporti dei valori e dei toni, ed hanno, dal canto loro, un significato che supera quello della solita pittura paesistica.

G. PREVIATI: CREAZIONE DELLA LUCE.

Dirò semplicemente che Gaetano Previati mostra tuttavia la sua grande fecondità d'immaginazione e la sua sempre viva sensibilità di fronte agli aspetti luminosi della natura. La sua linea di composizione è sempre grandiosa ed armonica, la sua visione cromatica sempre distinta e delicata. Quanto a facoltà pittorica fondamentale, a sentimento artistico iniziale, egli rientra senza dubbio nella più grande tradizione italiana, e la continua: e questo è pregio massimo, e, in oggi, singolare.

Nei quadri di figura, quello che interessa il Previati esclusivamente, secondo il solito, è la mossa in quanto espressione spirituale, e il chiaroscuro inteso per mossa, in quanto rappresentazione luminosa e lirica.

Il Previati ha recentemente e felicemente ripreso dei vecchi motivi della sua produzione con rinnovata commozione artistica: così riappaiono con diversa interpretazione i *Funerali d'una vergine* e il *Viaggio nell'azzurro*. Il motivo del *Re Sole* si ripresenta nel quadro *La Regina*, bellissimo per finezza e trasparenza di colore e per composizione fantastica.

Come i maestri antichi, da Giorgione a Rembrandt, il Previati ama le composizioni di mezze figure — forme particolarmente atte a suscitare una impressione intima e meditativa, e a intensificare l'espressione della figura umana: così il suo nuovo

G. PREVIATI: POESIA INFERIORE.

disegno di mezze figure *Gesù fra gli Apostoli* è di una rara intensità.

Il vasto quadro della *Battaglia di Legnano*, col monumentale profilo del Carroccio, è una bella visione eroica, un quadro che ha delle qualità di composizione e di movimento di primo ordine.

Insomma, coi suoi dipinti vecchi e recenti, il Previati ha suscitato il solito interesse e imposto il consueto rispetto.

* * *

Di fronte alla personalità del Previati contrasta curiosamente quella di Carlo Fornara.

G. PREVIATI: POESIA SUPERIORE.

Mentre il primo suggerisce le forme senza costruirle, sfugge con manifesta repulsione la rappresentazione oggettiva del mondo esteriore, è di una sensibilità e di una immaginazione ultra-romantiche, il secondo si pone sempre di fronte alla natura con lo spirito di un verista preciso e analitico, si compiace di determinare e incidere i particolari, ricerca la semplice poesia del paesaggio alpestre senza alcuna trasformazione fantastica.

Il Fornara, come è noto, è un continuatore del Segantini. La tecnica divisionista viene da lui usata con evidente spontaneità e convinzione, e con risultato di bellezza e lucentezza coloristica: egli la applica per un vero bisogno del suo temperamento pittorico, come la più adatta a rendere gli effetti naturali da lui osservati e tradotti artisticamente.

G. PREVIATI: SOGNO.

Infatti la trasparenza atmosferica, la nettezza e precisione di contorni dei paesaggi montani sono mirabilmente rese dalla sua fattura minuta e incisiva e dall'accostamento dei colori puri.

Quantunque tutti i suoi paesaggi siano presi dal vero apparentemente senza modificazioni intese a creare una composizione stilisticamente interessante, molti sono scelti con buona ricerca della linea ampia

G. PREVIATI: ESTATE.

G. PREVIATI: GESÙ FRA GLI APOSTOLI (DISEGNO).

C. FORNARA: TRAMONTO SULLE ALPI.

C. FORNARA: FONTANALBA

C. FORNARA : LAGHETTO ALPINO.

C. FORNARA : ALPE.

e decorativa. Ma i pregi precipui dei dipinti del Fornara sono la chiara brillantezza del colore e la bellezza della fattura nei dettagli.

Molti dei suoi paesaggi sono dipinti a luce meridiana diffusa, con effetto naturalmente crudo: tuttavia, in confronto dei quadri di tanti impressionisti

C. FORNARA: LA SERA DEL VILLAGGIO.

moderni, hanno il pregio di dare, oltre l'effetto luminoso, la rappresentazione formale e concreta del vero.

Nei paesaggi crepuscolari o notturni, il Fornara trova tinte di vera delicatezza e si dimostra sensibilissimo al chiaroscuro poeticamente significativo. Nel complesso egli si riafferma in quest'ultima mostra artista di coscienza sicura e di non comune sapienza pittorica. A. LOCATELLI MILESI.

IL MONUMENTO A G. MISSORI E LO SCULTORE RICCARDO RIPAMONTI.

Domenica 7 maggio, a Milano, veniva inaugurato il monumento a G. Missori, opera dello scultore Ripamonti, l'autore dell'*Errore giudiziario* e di *Papa Borgia*.

Allievo del Magni, il Ripamonti cominciò, col Grandi, a fare dell'impressionismo. Non andò però molto, ch'egli mostrò d'orientarsi verso nuova evoluzione. L'esperienza lo fece presto persuaso, che la scultura si vale della forma per vivere. Ora la prima maniera, a cui egli si era lasciato andare, non era proprio essa che poteva portarlo a quell'idealità che è propria alla scultura, la quale soltanto può essere raggiunta con la correttezza del disegno.

Una sua macchietta: *Il birichino*, aveva avuto la lode incondizionata del Levi e del Cremona. Egli la espose. Il caso volle, che vicino a quel primo lavoro del Ripamonti si trovasse un'altra macchietta del D'Orsi, l'autore del *Proximus tuus*. Per quel confronto, il Ripamonti trovò il proprio lavoro ridotto quasi a una caricatura, mentre quello dello scultore piemontese assurgeva ad alto grado di espressione.

Per quel confronto il nostro artista si convinse, che l'arte è semplicità ed è squisitezza di forma, e senz'altro mutò strada. Da quel momento procedette innanzi, preoccupato di trovare alle proprie statue la forma più degna, ma preoccupato anche di estrinsecare ognora nella creta un'idea. Meglio ancora: intimamente ormai convinto, che un'opera d'arte ha ben'altri intenti, oltre quello di essere bella per piacere; che l'arte ha una funzione sociale, il Ripamonti non si limitò all'arte per l'arte, unicamente praticata per soddisfare sè stessi, ma ebbe di mira ben più elevati intenti, ben più vasti orizzonti. Ed ecco *Dies irae*, la vendetta a traverso i secoli; ecco *Caligola*, che, con l'*Errore giudiziario*, afferma l'immanenza nell'odierna società di pro-

LO SCULTORE RICCARDO RIPAMONTI.

R. RIPAMONTI: MONUMENTO A. G MISSORI IN MILANO. (Fot. Paoletti).

blemi, la soluzione dei quali deciderà la sorte della futura umanità.

Il successo che subito arrise all'*Errore giudiziario* fu grande. L'opera toccò la commozione. Il Verga non esitò di scrivere: « questo è un tipo che rimarrà nell'arte, perchè appartiene all'arte vera, la quale vive di pensiero e di passione ».

Quest'*Errore* è uno studio psicologico, rivelato nella statuaria a mezzo di una forma perfetta. E' un dolore intenso, profondo, che non vuole essere consolato. Lo dice lo sguardo di quell'uomo fisso nel vuoto: lo dice tutto il volto dall'espressione di cupa disperazione, di inenarrabile angoscia, tale da dare il brivido del terrore. Più ancora che uno studio psicologico, è una protesta della società dal Ripamonti gridata a mezzo del bronzo.

Ma dove si manifesta ancor maggiormente la tendenza sociale dello scultore milanese è nell'*Ultimo Spartaco*; un giovane contadino magro, asciutto, indurito al lavoro, stanco di soffrire, di protestare inutilmente, di essere pasciuto soltanto di parole, che finalmente insorge e si slancia contro gli oppressori, brandendo terribile la falce.

Se non che il Ripamonti non ha dato al suo gio-

R. RIPAMONTI: ERRORE GIUDIZIARIO.

vane contadino feroci sembianze: egli lo ha reso, per modo da far sorgere in noi la pietà, ricordandoci le sofferenze inenarrabili che hanno indotto il moderno schiavo a brandire minaccioso la falce contro i padroni.

negare una certa bellezza, per quanto l'artista sia restato scrupolosamente nei limiti di quella verità da lui voluta ritrarre.

E nei limiti assoluti del vero è evidente che il Ripamonti dev'essere rimasto in quest'opera, poichè quel

R. RIPAMONTI: « DIES IRAE ».

Ed ecco il *Borgia*, schietta rivelazione di quella catena, che il Ripamonti ha seguito lungo tutta la sua carriera artistica; ecco il *Borgia*, opera di gran lunga superiore alle precedenti e con la quale ci pare abbia voluto anche rivoluzionare in ciò che si riferisce alla forma, giacchè ci sembra che in quel corpo, così pingue e sformato, non sia possibile corpo un neo meno grasso non avrebbe reso l'effetto completo dell'uomo fatto pingue dall'ozio e dal vizio e un filo di più ci avrebbe data l'idea di un qualunque sformato idolo indiano.

Del Ripamonti è doveroso inoltre ricordare: *La coscienza di Caino* e, fra le opere minori, oltre vari studi di animali di un interesse vivissimo, *La Fede*

e diverse statuine. squisitissime di fattura, come *Contra vim virtus* e *Il portatore d'acqua.* A lui si debbono inoltre non pochi progetti di monumenti, i quali contribuiscono a far vieppiù evidente, come il prisma dell'arte emerga completo dalle svariate

R. RIPAMONTI: « IL DANNO E LA VERGOGNA DURA » (TRIESTE). (Fot. Varischi).

opere del nostro scultore, che, artista dal più profondo dell'anima, mai non si preoccupa di ciò che può costituire il lato simpatico di un'opera, ma sovratutto, ma unicamente del modo con cui può essere resa con maggior efficacia un'idea.

Se per ottenere il risultato ultimo, gli converrà anche una forma negativa, non sarà davvero lui a respingerla: l'accetterà con entusiasmo, pur di arrivare al proprio intento. Così nell'*Errore giudiziario.* con quel volto emaciato, istupidito di quel condannato, dalle forme asciutte, angolose: così nell'*Ultimo Spartaco*, con cui egli ci ha dato il tipo del villano dalle membra asciutte e dal collo corto e fortemente piantato nelle spalle: così nel *Borgia*. dove non ha rifuggito un momento dal rendere una forma, che quasi muove in noi un senso di ripugnanza: così ancora oggi nel suo monumento al Missori.

Da un temperamento come quello del Ripamonti, insoffribile di qualunque concessione alle esigenze delle maggioranze, non era possibile attendere un'opera, che comunque avesse in qualche cosa assecondato le abitudini di gusto dei più. Tuttavia nel monumento al Missori appare evidente, che il Ripamonti, senza mancare menomamente ai suoi ideali artistici, ha cercato di urtare quanto meno gli fosse possibile contro le consuetudini plastiche, certo avendo presente, che il suo lavoro era questa volta destinato a figurare in una pubblica piazza.

Io seguo da vari anni il Ripamonti, a traverso tutta l'opera sua, e sono pertanto in condizione di giustamente valutare gli intenti da lui perseguiti e raggiunti in questo suo ultimo lavoro.

Immagino tutto lo sforzo di lui nel cercare come svolgere, a mezzo di una linea diversa da quella già ripetutamente trattata da altri, un concetto che gli si presentava riassumente due opposte tendenze, diciamo così: quella della materia bruta, soprafatta e oppressa da un'estrema stanchezza, e quella che dall'intellettualità trae motivo di nuove maggiori energie, ancorchè la fatica faccia sentire su di essa la propria tirannia.

La stanchezza opprime il cavallo, ma non l'eroe, che in sè stesso trova ancora ogni miglior energia per vigilare, poichè sente che l'azione esige nuovo eroismo. E vigila egli, e pronto è ancora ad operare. E la linea del monumento si presenta così nuova all'osservatore, come nuovo si presenta il carattere di quel cavallo, tanto in opposizione ai soliti a cui ci hanno dal Marchetti in poi abituato gli scultori.

Non un cavallo da corsa, dalle esili ed eleganti forme, ma un cavallo forte, capace di qualunque fatica, adatto ad una campagna di montagna. Non uno dei tanti cavalli, facilmente apprezzati dai più, ma un cavallo che rigorosamente risponde alla logica della verità, e che non si presentava all'esecuzione di così facile esito quanto seguendo la via piana del solito cavallo dalle aristocratiche forme.

Qualcuno ha avvertito, che il cavallo del monumento al Missori non è che la ripetizione di quello di cui il Ripamonti stesso si è valso in un suo monumento a Napoleone. Nulla di meno esatto, poichè

il cavallo del monumento a Napoleone era un inglese incrociato con un arabo, mentre l'attuale del monumento al Missori è un cavallo italiano da batteria. Dirò di più, che a me risulta per sicuro, che il modello del cavallo del monumento al Missori fu al Ripamonti fornito gentilmente dal colonnello Grimaldi.

Ma questo nulla viene a togliere o ad aggiungere all'opera ultima del Ripamonti, la quale convien sia giudicata dal competente non come un vero e proprio monumento, ma come si giudicherebbe una macchietta, che anzi che in un salotto ha trovato posto, con le dovute proporzioni, in una pubblica piazza.

Portato a questo valore, il lavoro del Ripamonti risulterà facilmente nella sua esatta importanza e non gli si chiederà nulla di quella grandiosità da taluni a torto pretesa e si avrà insieme la spiegazione della modestia a cui si è limitato lo scultore nel piedestallo al suo gruppo.

Comprendo che il nuovo lavoro dello scultore milanese non poteva facilmente trovare l'approvazione non soltanto delle maggioranze, ma anche quella dei cosidetti intelligenti. Tutto ciò che si presenta in troppo aperto contrasto con la consuetudine urta e quindi, per reazione, avviene la ribellione. Ma è pur vero, che il tempo è un grande galantuomo e che ogni cosa mette al suo giusto va-

R. RIPAMONTI: L'ACQUAIOLO.

R. RIPAMONTI BORGIA.

lore, come ad ognuno dà in fine quanto meritamente spetta.

Ieri era l'*Errore giudiziario*, il *Borgia* che sollevavano profani e competenti contro il Ripamonti, oggi è questo *Missori* che fa gridare alla profanazione tanti messeri. Ma come col tempo *Errore giudiziario* e *Borgia* sono venuti a prendere quel posto nella scultura italiana che ad essi era dovuto, così non credo lontano il giorno in cui questo *Missori* apparirà nell'interezza delle sue qualità intrinseche di plastica e di pensiero. Questo è nella mia sicura convinzione.

E. A. MARESCOTTI.

R. RIPAMONTI: CAINO (LA COSCIENZA).

UN MONUMENTO A G. P. LUCINI.

Il 20 maggio scorso, al Cimitero Monumentale di Milano, veniva inaugurato il monumento a Gian Pietro Lucini, stranissimo poeta, morto l'anno scorso.

Il monumento è opera pregevolissima di Achille Alberti. Una figura umana, simboleggiante *Lo Sconforto*, poggia su un'ampia urna di granito, che accoglie in sè non soltanto le ceneri del poeta, ma anche quelle dei suoi famigliari.

Un gallo è sulla sporgenza degli zoccoli e simboleggia l'aurora di nuove manifestazioni di poesia, così come dal lato opposto una corona di lauro

intrecciantesi a una cetra e a uno staffile simboleggia il merito, sposantesi alla satira e alla poesia.

Sul dado, su cui sta il gallo, si leggono queste parole, lasciate dal Lucini stesso, per il proprio rata dal concetto leopardiano « tutto è arcano fuor che il nostro dolore », è vera e naturale, e per i mezzi dei quali si è valso lo scultore, essa non fa affatto avvertire la nota stridente, che parrebbe

A. ALBERTI : MONUMENTO A G. P. LUCINI NEL CIMITERO MONUMENTALE DI MILANO.

monumento funerario : « Gian Pietro Lucini — poeta di libertà — visse, sofferse, cantò — serenamente combattendo — in sè il morbo — per gli uomini la menzogna ».

L'opera dell'Alberti si presenta nella severità e nella semplicità delle proprie linee come manifestazione in tutto degna del valoroso scultore lombardo. La figura umana, che all'artista è stata ispi- dover venire da quella nudità in un ambiente riboccante di misticismo, quale è appunto un cimitero.

Modellata mirabilmente, quella figura nulla accusa di letterario, ma è l'affermazione schietta di un'arte, che toglie la propria derivazione dalla sola personalità dell'artista, il quale ha saputo trasfondere su quel volto un'espressione di angoscia, quale rare volte avviene di rimarcare.

A. ALBERTI : GUGLIELMO OBERDAN.

Nessun lenocinio qui, come nessun lenocinio nel mirabile busto, che l'Alberti ha dedicato alla memoria santa di un nostro martire: Guglielmo Oberdan. Nella figura dello *Sconforto*, non meno che nel busto di Oberdan, l'arte moderna si sposa mirabilmente con un non so di atticismo. libero da ogni convenzionalismo di certi artisti oggi di moda.

La schiena di quel giovane uomo è di un'assoluta verità, così come la mano destra poggiante sul ginocchio è modellata con magistero insuperabile e così come nella gamba sinistra sono state vinte tutte le difficoltà, specie quella di renderla piatta e senza muscoli.

La testa del Martire italiano accusa ancor una volta di quanta efficacia espressiva sappia valersi l'Alberti, modellando con tocchi sicuri e mano provetta.

E. A. MARESCOTTI.

IN BIBLIOTECA.

Belgian Art in Exile (L'arte del Belgio in esilio). — L'arte belga ha dato una novella prova della sua attività: i suoi pittori, scultori, incisori in esilio hanno riunite le loro ultime opere in una patriottica raccolta. Vi si trovano le immagini delle tele fulgide di luce, dei bronzi potenti, delle acqueforti ricche d'ombra; il genio della razza si afferma in ogni pagina, sempre per il colore, per lo stato d'anima dei paesaggi, per l'espressione delle nature morte, per la sopravvivenza quasi mistica d'un amore per la materia. Dopo alcune prefazioni scritte dalle penne eccellenti di Delville, Maeterlinck, Verhaeren, si ammirano: il marmo animato da Rombaux, un canale del gantese Baertsoen, l'Orphée del maestro I. Delville; un contadino fiammingo bello come un antico, opera di Minne, un ritratto di Richir, un acquarello di Marcette, un Gilsoul, ecc.

Il libro è in vendita a Genova presso le librerie Montaldo, Paravia, Boeuf e Ricci.

Vol. XLIV N. 260

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA SCIENZE VARIETÀ

AGOSTO 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

M. FORTUNY: IL BUSTO DI FORTUNY ESEGUITO DA GEMITO (SCHIZZO A PENNA).

EMPORIUM

Vol. XLIV. AGOSTO 1916 N. 260

LE ACQUEFORTI E I DISEGNI DI MARIANO FORTUNY *.

NEl ricordi scritti e verbali di coloro che ebbero, circa una quarantina di anni fa, l'opportuna occasione di frequentare il pittore catalano Mariano Fortuny e la buona ventura di contemplarne, con ogni maggiore agio, le opere più caratteristiche, egli ci appare una specie di « Prince charmant » dell'arte moderna, impareggiabile nel conquistare di prim'acchito le menti, i cuori e sopra tutto le pupille dei suoi contemporanei e di cui perfino il nome venne considerato, secondo l'autorevole parere del Gautier, « un nom heureux, bien composé, d'une belle résonnance et fait pour voltiger d'une aile légère sur la bouche des hommes ».

Se il violento attacco di febbre perniciosa, che, nel novembre del 1874, ne troncava l'esistenza qualche mese appena dopo che egli aveva compiuto il trentaseiesimo anno di età, rese abbastanza breve la carriera dell'artista, essa, in compenso, fu molto laboriosa e riuscì oltremodo brillante.

Superato, infatti, che ebbe il periodo dell'infanzia e dell'adolescenza, durante cui più di una volta dovette lottare con la miseria, pure serbando ognora la rassegnata serenità di spirito e la facilità di adattamento che i meridionali sanno ben di sovente opporre ai casi ed alle esigenze della vita quotidiana, ed iniziatosi alfine alla pittura, la fortuna lo colmò dei suoi favori con un crescendo davvero meraviglioso.

Fu così che, dopo avere ottenuto mercè concorso il pensionato per Roma, ebbe dalla città di Barcellona l'incarico onorifico e bene retribuito di seguire le truppe coloniali della Spagna nella spedizione al Marocco per tramandarne, con disegni e acquerelli, le vittorie ai posteri.

Fu così che, dopo che, con due sole tele, *Il matrimonio spagnolo* e *Gli incantatori di serpenti*, poste in mostra, insieme con alcuni ac-

M. FORTUNY — CANTUCCIO DI TANGERI (ACQUAFORTE).

* Debbo alla cortesia squisita della famiglia Fortuny, a cui ne rendo qui grazie vivissime, il permesso di accompagnare questo mio articolo con fotoincisioni ricavate dalle acqueforti e dai disegni originali dell'illustre pittore spagnolo, rimanendone recisamente vietata ogni altra diretta o indiretta riproduzione.

querelli, nella sala di esposizione di un negoziante di quadri, egli riuscì a farsi decretare dal pubblico cosmopolita di Parigi, il quale ancora la vigilia ne ignorava perfino il nome, il trionfo, consacrante in modo definitivo la fama già saputasi acquistare in patria ed in Italia, ebbe la profonda soddisfazione di

M. FORTUNY: GUARDIA DELLA CASBAH A TETUAN (ACQUAFORTE)

sentirsi considerato e di vedersi additato come un astro di prima grandezza nel firmamento dell'arte della seconda metà del secolo decimonono (*).

Dotato non soltanto di un eccezionale acume di sguardo e di una squisitissima sensibilità ottica, che ne avevano fatto un colorista delizioso e un disegnatore formidabile, ma anche di una stupefacente virtuosità di pennello, il Fortuny in breve tempo si accaparrò le ammirative simpatie dei collezio-

(*) Ad attestare autorevolmente lo straordinario successo parigino del Fortuny rimane l'articolo entusiastico che Theophile Gautier pubblicò nel numero del *Journal officiel* del 19 maggio 1870.

Eccone i primi periodi:

« Le nom qui a été le plus souvent prononcé depuis quelques « mois dans le monde des arts est à coup sûr celui de Fortuny... Une question que ne manquaient pas de s'adresser « en se rencontrant les artistes et les amateurs était: Avez-« vous vu les tableaux de Fortuny? Car Fortuny est un peintre « d'une originalité merveilleuse, d'un talent accompli et déjà « sûr de lui-même, quoique l'artiste ait à peine atteint la li-« mite d'âge d'un élève concourant pour le prix de Rome. « C'est une révélation inattendue, une explosion soudaine, pour « Paris du moins, que Fortuny n'a fait que traverser...

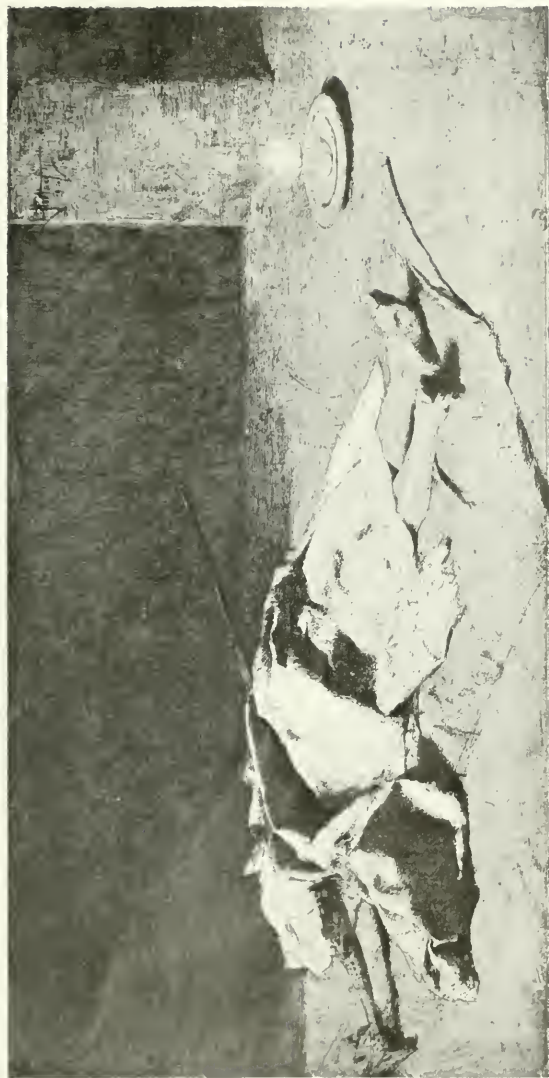
« Les artistes voyageurs et les élèves qui revenaient de « la Villa Medici parlaient bien d'un jeune homme a[illegible]

M. FORTUNY. ARABO CHE VEGLIA LA SALMA DI UN COMPAGNO D'ARMI (ACQUAFORTE).

nisti, i quali gareggiarono nell'offrirgli somme ingenti per assicurarsi il possesso dell'uno o dell'altro dei suoi eleganti e piacevolissimi quadri ad olio e dei suoi abili e vivaci acquerelli, suscitò l'entusiasmo dei critici, inducendoli a glorificare le sue opere con articoli addirittura ditirambici, e fanatizzò i suoi confratelli di tavolozza in maniera tale che i mediocri fra essi si compiacquero fin troppo ad imi-

M. FORTUNY: MAROCCHINO SEDUTO (ACQUAFORTE).

« blement [illegible] qu'ils regardaient comme *très-fort*, travail-
« lant à l[illegible] une manière fantasque et en dehors de toute
« influenc[illegible] mais le nom etranger qu'ils citaient n'étant
« soutenu [illegible] œuvre, ne restait pas dans la mémoire.
« *Le mariage* [illegible] *vicaria de Madrid*, *Les charmeurs de*
« *serpents*, tablea[illegible] chevalet, *Le marchand de tapis au*
« *Maroc*, *Le caf*[illegible]*rondelles*, *Le kief*, aquarelles d'une
« force de ton qui [illegible] avec l'huile, donnent une valeur in-
« contestable au nom de [illegible]rtuny et prouvent que les recits
« qu'on en faisait n'avaie[illegible]en d'exagéré ».

tarle e quasi a contraffarle, mentre qualcuno degli eccellenti rivelava, in una o più tele, di non avere saputo sottrarsi del tutto all'imperiosa sua influenza ammaliatrice, siccome ne presentò il caso tipico Domenico Morelli, benchè giunto già alla piena e savorosa maturità del proprio talento e benchè di dodici anni più anziano del trionfante pittore spagnolo.

M. FORTUNY: L'ARABO MORTO (ACQUAFORTE)

Che il successo rapido e straordinario ottenuto dal Fortuny non possa e non debba considerarsi immeritato, malgrado che fu forse dovuto assai più all'amabile grazia figurativa dei quadri da lui dipinti, con franca bravura di pennello, ad olio o ad acquerello, che alle sue solide schiette ed originali doti pittoriche, lo comprovano in forma convincente le lodi non comuni tributategli anche da « trouvé d'exquises merveilles, de la vie pantelante « et superbe ».

Un grande successo presenta il più delle volte il vantaggio non certo disdegnabile di liberare l'artista dalle moleste preoccupazioni economiche, solleticandone in pari tempo gradevolmente l'amor proprio. Mentre, però, gli assicura l'immediata e profittevole celebrità e gli concede l'agiatezza, gli

M. FORTUNY: CAVALLO AL MAROCCO (ACQUAFORTE).

critici abituati a difendere e ad esaltare aspirazioni, tendenze e tecniche artistiche affatto diverse dalle sue e che dei suoi mercantili imitatori eransi fatti più di una volta gli inesorabili fustigatori. Basterà citare, oltre al Mauclair, che, appena qualche anno fa, gli consacrava pagine ricche di fervore ammirativo, a Camille Lemonnier, che, pure non simpatizzando molto con lui, ne ha magnificato la meravigliosa finezza visiva, e a Joris-Karl Huysmans, per solito mordacemente severo e spietatamente reciso nei proprii giudizii e che di lui ha lasciato scritto « qu'il fut un étourdissant coloriste, qui a riesce, d'altra parte, non di rado dannoso, specie se giunge presto e senza contrasto, perchè quasi sempre rallenta, se proprio non arresta, l'ulteriore sviluppo della sua individualità estetica e perchè di sovente lo rende prigioniero della volontà dei mercanti di quadri e degli amatori d'arte. E costoro, purtroppo, sogliono giudicare vantaggioso ai loro interessi finanziarii o trovare gradito ai loro gusti di facile cristallizzazione l'immobilizzarlo nel particolare genere d'invenzione, di osservazione e di fattura che è riuscito a colpire e sedurre il gran pubblico, temendo sempre — e non a torto sotto il punto

di vista venalmente pratico — che ogni manifestazione nuova e diversa dalle precedenti non ottenga altro risultato che di disturbare le simpatie conquistate e di allontanare il favore per un talento che dai più è stato già definito e catalogato.

leggiadria nella loro vivace teatralità, gli davano ognora occasione di sfoggiare l'impareggiabile bravura del suo pennello, ma il manierismo l'incalzava dappresso e faceva talora già capolino in ciò che dipingeva. D'altronde, a colui che seguiva,

M. FORTUNY: FAMIGLIA MAROCCHINA (ACQUAFORTE).

Avvenne in tal modo che da un dato momento al Fortuny non si chiesero e da lui non si vollero più che scene e tipi arabi, figure di dame e cavalieri settecenteschi, fastosi interni barocchi e fioriti cantucci di giardino. Certo, questi soggetti di agevole comprensione, di immediato fascino e di pittoresca

con attenta indagine critica, lo svolgersi e il susseguirsi della sua produzione non poteva sfuggire che all'osservatore acuto ed al riproduttore fedele ed accorto delle pose spontanee dei corpi e delle espressioni psicologiche dei volti, si andava sempre più sovrapponendo e sostituendo un'agile disin-

M. FORTUNY: UNA VIA DI SIVIGLIA (ACQUAFORTE).

volto e peritissimo pittore di nature-morte, il quale attardavasi a rievocare ripetutamente sulla tela o sulla carta, con la briosa grazia del colore e con la salda sicurezza del segno, i ricchi mobili scolpiti, i variopinti tappeti orientali, le damaschinate armi marocchine, le luccicanti ceramiche ispano-moresche ed i cento preziosi oggetti, parte antichi e parte moderni ma esotici, in metallo, in vetro od in avorio, che la febbrile crescente sua passione di collezionista aveva, in breve giro di anni, radunato nel vasto studio di via Flaminia in Roma, trasformandolo in un piccolo museo d'arte decorativa.

Il valente pittore spagnolo, che non era privo di una tal quale chiaroveggenza autocritica e che gli eccezionali trionfi ottenuti e gli elogi enfatici giuntigli da ogni parte non erano punto riusciti ad ubbriacare, come sarebbe accaduto ad ogni altro artista, non protetto dalla profonda e sincera modestia, che in lui era nativa e non si smentì giammai, non tardò molto a comprendere il pericolo che minacciava l'arte sua. Incominciò, quindi, ad avere a fastidio le imposizioni dei negozianti e degli amatori di quadri, attristandosene e sdegnandosene volta a volta, mentre affrettava col desiderio il giorno, in cui, raggiunta appieno la propria indipendenza economica, avrebbe potuto dipingere per accontentare non più gli altri ma sè stesso, soltanto sè stesso.

Tale stato d'animo si delinea nitidamente in alcuni brani delle lettere riprodotte nella diligente e affettuosa biografia che di Mariano Fortuny ci ha lasciato il suo grande ammiratore e fedele amico Barone Davillier.

In una di esse egli scriveva testualmente così: « Vi dirò che « continuo a lavorare, ma che, in « verità, incomincio già ad essere « un po' stanco (moralmente) del « genere d'arte e di quadri che il « *successo* mi ha imposti e che « (sia detto qui fra noi) non sono « l'espressione vera del mio genere di talento ». E in un'altra, a quattro mesi di distanza, si esprimeva anche più esplicitamente: « Siccome veggo che tu « t'interessi ai miei progressi... ti dirò che io ne « ho fatti e che mai, più di oggi, ho desiderato di « produrre qualche cosa di buono. Vi era del buono « nei miei ultimi quadri; ma, essendo destinati alla « vendita, essi non presentavano intera l'impronta « della mia individualità (grande o piccola che sia), « costretto come io ero a transigere col gusto del « giorno. Ma adesso rieccomi già in sella e posso « dipingere per me, a seconda del mio gusto, tutto « quanto mi piacerà: è ciò che mi dà la speranza « di progredire e di mostrarmi con la mia propria « fisonomia ».

È evidente che nei mesi che precedettero la sua

M. FORTUNY: LA BARCA (ACQUAFORTE).

M. FORTUNY: IL « TOREADOR » (DISEGNO A PENNA)

morte prematura un radicale mutamento si preparava nello spirito di lui.

Paul Mantz, postosi in un suo articolo il quesito: « Cosa sarebbe diventato il Fortuny e quali modificazioni avrebbe il tempo apportato alla sua maniera di dipingere? », credette di potervi rispondere con l'affermare che egli si sarebbe dedicato alle vaste composizioni decorative ed alle spettacolose tele di soggetto storico.

Io penso che a siffatta ipotesi il reputato critico francese siasi lasciato indurre dalla descrizione di un certo quadro, che avrebbe dovuto essere suggerito dalla vita di sconfinata ambizione, di calda lussuria e di complicati delitti della famiglia Borgia sullo sfondo opulento e scenografico della Rinascenza italiana, descrizione che per qualche tempo il Fortuny si compiacque di ripetere ai frequentatori del suo studio, e mi domando come mai non gli sia sorto in mente il dubbio che si potesse trattare di una di quelle opere del cui progetto un artista discorre spesso e volentieri, senza pur mai decidersi a dargli forma concreta, per la semplice ragione che trattasi di un puro e semplice capriccio cerebrale, senza alcuna reale rispondenza con l'indole sua estetica.

Volendo invece giudicare sulla base più precisa dei quadri da lui portati a compimento o solo abbozzati negli ultimi mesi della sua esistenza, fra i quali due vanno in ispecie segnalati cioè *La spiaggia di Portici* ed *Il macellaio*, si dovrebbe piuttosto credere che egli si preparava a rivolgersi al diretto franco e anche audace studio della realtà moderna. Sarebbe così ritornato proprio al punto di partenza della sua carriera artistica, la quale mosse — non è inutile il rammentarlo — dalla contemplazione ammirativa di alcune litografie del Gavarni, capitategli per caso sotto gli occhi quando non aveva ancora diciasette anni, e dalla lodevole consuetudine di mescolarsi, lungo le strade o nei teatri, attraverso le arene destinate alle corse dei tori o nei caffè, alla folla cittadina, con lo scopo precipuo di schizzare sulle paginette di un albo figure e scene popolari, *por pescar tipos*, secondo egli soleva dire.

M. FORTUNY: CHIESA DI SAN GIUSEPPE A MADRID (ACQUAFORTE).

* * *

Purtroppo alla generazione che ha seguito quella a cui appartenne il tanto celebrato pittore spagnolo è giunta l'eco della sua fama, senza che le sia concesso, eccezion fatta per alcuni privilegiati, di

rendersi ben conto di come e di quanto fu meritata. Vi è per di più il pericolo che essa si addimostri anche ingiusta verso di lui, lasciandosi persuadere a giudicarlo attraverso le esagerazioni grottesche e le intemperanze bottegaie dei molti che in Ispagna, in Italia ed in Francia si sono ostinati ad imitarlo, senza possederne alcuna delle qualità raffinatamente personali, e dei quali, fino dal 1868, il Goupil diceva a Raymondo de Madrazo che erano *dégoutants*.

La causa di tale difficoltà e quasi impossibilità di revisione del giudizio dato sull'opera di Fortuny dai suoi contemporanei è che essa, eccezion fatta per alcuni bozzetti e poche tele che trovansi nei musei di Madrid e di Barcellona (*), è disseminata in pinacoteche private di Parigi e di Londra, di Madrid e di Roma, di New-York e di Filadelfia, esclusa cioè quasi del tutto dai pubblici musei e senza la più scarsa probabilità di essere riunita, sia anche per poche settimane, in una sala di esposizione.

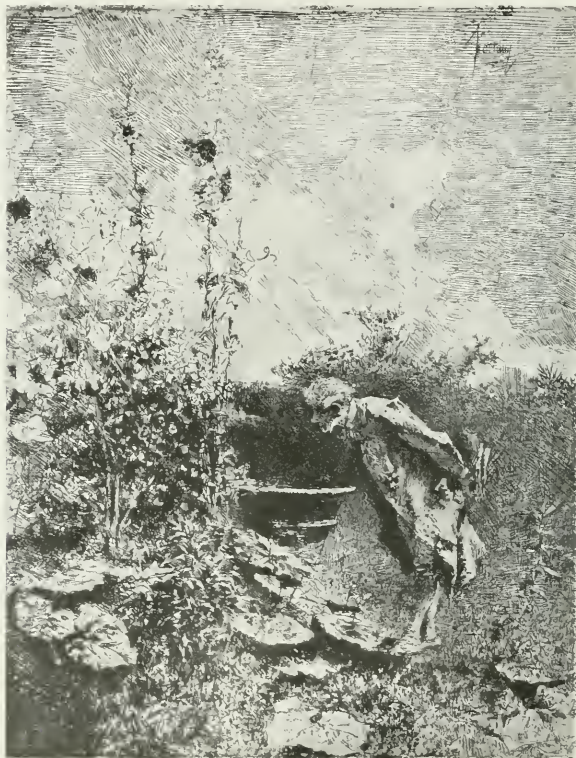
Via, riconosciamo pure che i musei e le esposizioni, checchè ne pensino e ne dicano i parolai snobistici, i quali definiscono i primi prigioni e le seconde bazar delle opere d'arte, hanno pure i loro vantaggi ed i loro meriti se il non figurarvi può, di lustro in lustro, fare sbiadire sempre più la gloria postuma di un pittore o di uno scultore!

Non è forse melanconico il dovere imparare a conoscere *Il matrimonio spagnolo*, *La scelta della modella*, *I bibliofili*, *Il vaso della Cina*, *Nel giardino degli Arcadi*, *La Porta della giustizia all'Alhambra* e le altre vaghissime e decantatissime pitture dell'illustre Catalano, le quali valgono sopra tutto per il brio cromatico ed il fulgore luminoso, attraverso vecchie fotografie ingiallite e mediocri riproduzioni su legno, per poi imbattersi in qualche grossolana imitazione, dovuta all'uno o l'altro dei troppo numerosi ed uggiosi suoi seguaci, o, peggio ancora, vedersi mettere sotto gli occhi da un in-

M. FORTUNY: MANISCALCO CHE FERRA UN ASINO (ACQUAFORTE)

(*) In quanto all'acquerello che trovasi in una saletta appartata del Museo del Castello a Milano e che rappresenta un arabo che fama l'autenticità ne è assai contestabile.

genuo e inesperto collezionista qualche volgare contraffazione (*), perchè Fortuny possiede, insieme con Corot e Monticelli, il triste privilegio di essere uno degli artisti moderni più di frequente falsificato?

Vale forse assai meglio rinunciare ad ogni immediata e precisa sensazione ottica e farsi suggerire i suoi quadri dalle pagine di tanta efficacia evocativa con cui quei mirabili stilisti che sono Théophile Gautier ed Émile Bergerat si compiacquero di descriverli!

M. FORTUNY: L'AMATORE DELLE PIANTE (ACQUAFORTE).

* *

Dato adunque che oggigiorno riesca abbastanza arduo il rendersi perfetto conto della magistrale

(*) A proposito d'imitatori e di contraffattori, non è forse curioso il dovere rilevare che in una ufficiale pubblicazione illustrata, venuta fuori a Barcellona nel 1880 con lo scopo di onorare il più celebre dei pittori catalani della seconda metà del Novecento, uno degli acquerelli attribuiti al Fortuny è forse del Villegas, ma suo non è di sicuro e che l'Yriarte, in una delle prime pagine della superficiale inesatta e sconclusionata monografia, edita dal Rouam di Parigi nella collezione degli *Artistes célebres*, ha fatto riprodurre come autoritratto del Fortuny un mediocrissimo disegno che chissà quale mestierante poco scrupoloso ha ricavato da una fotografia?

virtuosità di tavolozza di Mariano Fortuny, la quale suscitò a suo tempo così grande delirio di ammirazioni, bisogna pure che coloro che desiderano di mettersi a contatto con l'arte di lui trovino un mezzo che non sia quello affatto superficiale di guardare la fotografia dei quadri che egli dipinse e non sia neppure l'altro, invero troppo incompleto ed astratto, di leggere le descrizioni fattene dai letterati.

Orbene il meglio per intendere e gustare, se non proprio tutti, alcuni almeno degli aspetti più importanti e più caratteristici dell'arte dell'acclamatissimo pittore spagnuolo e per penetrarne in certo qual modo l'essenza è, a parer mio, lo sfogliare, con lenta mano, e lo studiare, con attento sguardo, un gruppo dei suoi schizzi a penna, dei quali varii sono stati riprodotti in eliotipia con abbastanza fedeltà. Essi ci appaiono mirabili per elegante ma sicura grazia di tratteggio, per minuta ma ferma evidenza di rappresentazione e per disinvolta e riassuntiva abilità di composizione, la quale riesce, più di una volta, a fare entrare in

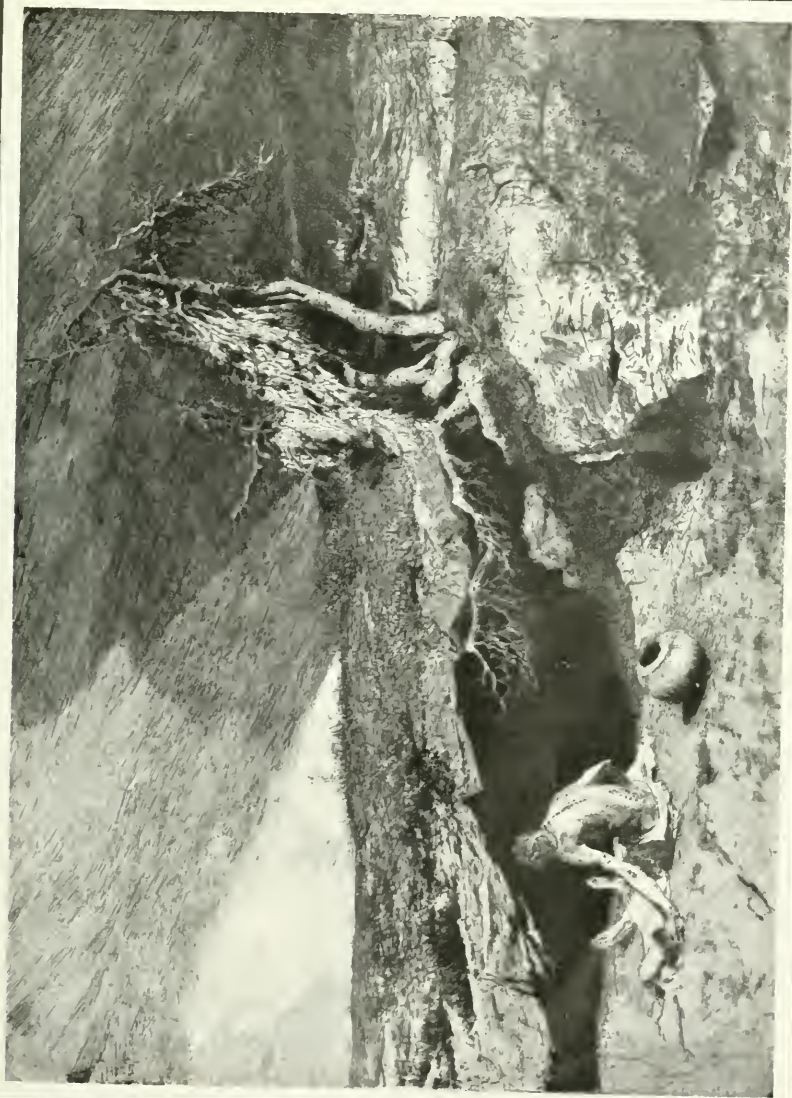
M. FORTUNY — RITRATTO DEL PITTORE ZAMACOÏS (ACQUAFORTE).

brevissimo spazio, completa ed armonica, tutta la varia materia figurativa di un quadro, come lo attestano in special modo i due deliziosi disegni *La spiaggia di Portici* e *Fanciulli in un salotto giapponese*

il Baudelaire. È questo un genere, ha egli scritto, così sottile e così superbo, così ingenuo e così profondo, così gaio e così severo da potere paradossalmente assommare in sè le qualità più diverse e da sapere esprimere efficacissimamente l'individuale

M. FORTUNY: DIPLOMATICO (ACQUAFORTE).

Più istruttivo ancora è, però, l'esaminare con amorosa cura e foglio per foglio, la non molto copiosa ma oltremodo interessante collezione delle sue stampe, la quale direbbesi fatta apposta per confermare, con la persuasiva autorità dell'esempio, il giudizio che dell'incisione all'acquaforte ha dato

fisonomia di un artista. E aggiungeva, subito dopo, le seguenti sagaci parole, che meriterebbero di essere prese in seria considerazione dagli artisti, collezionisti ed ordinatori di mostre di bianco e nero dell'ora attuale in Italia: non devesi, insomma, dimenticare che l'acquaforte è un'arte profonda e

M. FORTUNY: IL POETA (ACQUAFORTE).

perigliosa, piena di tranelli e che non è meno adatta a disvelare i difetti di un ingegno che a metterne in luce i pregi, e che, così come ogni grande arte, è molto complicata sotto la sua apparente semplicità e, per potersi indirizzare verso la perfezione, richiede un'applicazione lunga convinta e devota.

Se le incisioni del Fortuny non godettero — e non lo potevano stante l'indole severa ed aristocratica di tale genere d'arte, che richiede per essere bene apprezzata una lenta e non facile educazione delle pupille — la larga voga dei suoi quadri ad olio e dei suoi acquerelli, non passarono però inosservate dai buongustai ed ottennero lodi singolari da artisti e da critici.

Basterà che io qui rammenti che nel 1868 Henry Regnault, all'indomani di una visita allo studio del giovane Catalano, scriveva da Roma ad un suo amico di Parigi di avervi ammirato alcuni bozzetti « prodigieux de couleur et de hardiesse de peinture » e « des eaux-fortes ravissantes » e che, circa due anni dopo, Théophile Gautier non si peritava di affermare enfaticamente che, « comme aquafortiste, Fortuny égale Goya et s'approche de Rembrandt ».

Il pittore di Reus (*), che, allorquando era un giovanetto, aveva eseguito, senza veruna intenzione estetica e soltanto per la fabbrica dell'appetito, un certo numero di disegni da riprodurre su legno per accompagnare una vita di S. Francesco d'Assisi e di litografie per illustrare la traduzione spagnola di un romanzo di Dumas figlio, ha in tutto inciso trentadue rami.

Ciò egli fece in un tredicennio, dal 1861 al 1873, e non già durante solo quindici mesi, secondo ha affermato il Mauclair, il quale avrebbe potuto evitare quest'inesattezza se avesse voluto prendersi la

M. FORTUNY: SAN GIROLAMO NEL DESERTO (ACQUAFORTE).

(*) Mariano Fortuny nacque l'11 giugno del 1838 nella piccola città di Reus del mezzogiorno della Spagna, da una famiglia di ebanisti.

M. FORTUNY: LA SPIAGGIA DI PORTICI (DISEGNO A PENNA).

briga di confrontare, con una certa attenzione, *Cantuccio di Tangeri*, che è la prima acquaforte eseguita dal Fortuny, con *L'amatore delle piante* o con altra delle ultime sue, rilevandone le spiccate differenze di tecnica, o se anche si fosse semplicemente accontentato di leggere le date che trovansi abbastanza spesso segnate accanto alla firma.

Di dette acqueforti nove furono pubblicate dal Goupil di Parigi, mentre era vivo l'artista, ed altre diciannove, qualche anno dopo la sua morte, dal medesimo editore, con titoli più di una volta affatto arbitrarii e perfino bisbetici, come è il caso per una testina di gentiluomo seicentesco, con in testa un tocco di velluto, battezzata, chissà perchè, col nome di *Mulattiere*!

Una ventinovesima incisione è la riproduzione all'acquaforte del celeberrimo autoritratto di Velasquez del Museo di Valenza, destinata ad accompagnare un volume del Barone Davillier.

Infine altre tre, *Testa di frate*, *Veduta di città* ed *Accampamento arabo*, di formato minuscolo e di fattura meno accorta e serrata ma non certo prive di accento e di sapore, sono rimaste finora inedite.

Suddividere siffatta collezione in varii piccoli gruppi, a seconda dei soggetti trattati, può giovare non poco a farci conoscere le varie ispirazioni che successivamente signoreggiarono la fantasia del Fortuny, suggerendogli disegni, quadri ed incisioni.

Incaricato, come ho già narrato in antecedenza, dalla municipalità di Barcellona, allorchè aveva appena ventidue anni, di seguire l'esercito coloniale spagnolo recatosi in Africa, non c'è punto da sorprendersi che la sua attenzione e la sua attività estetiche venissero quasi totalmente assorbite, mentre egli era all'inizio della sua carriera, dal Marocco, coi suoi violenti contrasti di luci e di ombre, coi suoi snelli palmizii ed i bianchi suoi caseggiati, nonchè con le figure tanto tipiche dei suoi guerrieri, dei suoi pastori, dei suoi incantatori di serpenti, ed è più che spiegabile che per lunga serie di anni esso dovesse fornirgli materia per l'opera sua di pittore e d'incisore.

M. FORTUNY: LA FATTUCCHIERA DI TRASTEVERE (ACQUAFORTE).

M. FORTUNY: SERENATA (ACQUAFORTE).

Infatti delle sue trentadue acqueforti ben dodici sono di soggetto marocchino.

Vanno innanzi tutto ricordate fra esse le due che sono le prime in ordine di tempo. L'una è *Cantuccio di Tangeri*, già da me citata, che rimonta al 1861 e che, mentre rivela nel tratteggio una punta non appieno sicura di sè, attesta d'altronde, pel modo come i bianchi vi squillano di accordo colla gamma più bassa dei grigi e con quella profonda dei neri, una raffinata visione d'insieme. L'altra è *Famiglia marocchina*, del 1862, la quale, per la fattura fin troppo minuta calcata scritta, tanto nelle figure quanto nello sfondo architettonico, piuttosto che dare l'impressione vigorosa e fusa dell'acquaforte, presenta l'apparenza di un analitico e diligentissimo disegno a penna.

Se poi il senso del pittoresco, l'efficacia con cui sono graficamente espressi gli speciali caratteri del paese africano e dei suoi abitatori, la fulgida luminosità dell'ambiente e l'armonia delicatissima dei chiaroscuri formano i meriti maggiori e le attrattive principali del *Cavallo al Marocco*, della *Guardia della Casbah a Tetuan*, dell'*Arabo seduto*, del *Mendicante marocchino* e del *Maniscalco che ferra un asino*, le due scene funerarie dell'*Arabo morto* e dell'*Arabo che veglia la salma di un compagno d'armi*, eseguite entrambe nel 1866, impongono di prim'acchito l'ammirazione per la nobile tragicità del sentimento e per la magistrale perizia della composizione, semplice equilibrata e grandiosa.

M. FORTUNY: FANCIULLI IN UN SALOTTO GIAPPONESE (DISEGNO A PENNA).

Passando al Settecento, frivolo e vivace nella signorile eleganza delle parrucche incipriate, delle nere feluche, delle giamberghe ricamate e degli spadini luccicanti, che ha suggerito al Fortuny la serie più fortunata di quadri, esso compare in tre delle sue acqueforti, cioè nel *Diplomatico*, che non è poi che il ritratto di un veterano delle patrie battaglie, divenuto portinaio di un'aristocratica famiglia spagnola e vestito per la circostanza di abiti del secolo antecedente, nel *Poeta*, che il Goupil ha ribattezzato col titolo tanto meno appropriato di *Meditazione*, e nell'*Amatore di piante*, che possiede un vago scenario di giardino.

In quanto alla sapientissima perizia che il nostro pittore possedeva nello studio del nudo, a cui egli, come ci apprendono i suoi biografi, soleva consacrare, con mirabile costanza, sempre che non si

trovasse in viaggio, non meno di un paio di ore per sera, essa ci si appalesa, con rara vigoria plastica, nell'acquaforte *La Vittoria*, a cui si può soltanto rimproverare di avere voluto assumere, con l'aggiunta artificiosa di una statuetta elleuica, un pretensioso ed affatto superfluo carattere allegorico, mentre non è che la stupenda accademia di un giovine uomo formoso e gagliardo e non ha bisogno proprio d'altro per attrarre ed interessare i nostri occhi.

Zamacois, le teste così espressive di *Due cardinali*, la figura, tanto bene atteggiata nella sua teatrale solennità, del *Maestro di cerimonia*, l'interno in penombra della *Chiesa di San Giuseppe a Madrid*, con alcune figurette di donne genuflesse, ed altri paesaggi ed altri tipi, che, pure essendo d'importanza meno significativa, dimostrano sempre l'agile versatilità d'invenzione e di fattura del pittore del *Matrimonio spagnolo* anche nel campo dell'incisione, debbo segnalare, con particolare simpatia ammi-

M. FORTUNY: L'UCCELLINO MORTO (DISEGNO A PENNA).

Se nell'adolescente, suonatore di doppio piffero, dell'*Idillio* si sente un po' troppo il modello in posa e nel complesso della scenetta poeticamente rusticana traspare un non so che di lezioso, è la rude vigoria drammatica di quel Ribera, di cui il Fortuny amava di collezionare le incisioni, che si afferma sotto un angolo di visione però del tutto originale, nel *San Girolamo nel deserto* e nell'ignudo vecchio e scarno protagonista dell'*Anacoreta*, magnifica composizione, la quale, d'altra parte, richiama, nel vasto paesaggio selvatico e burrascoso, il ricordo di Salvator Rosa.

Infine, lasciando da parte, ad onta dei loro meriti non comuni, l'elegante *Ritratto del pittore*

rativa, le due acqueforti di soggetto romano: *La serenata*, in cui spicca la figura tipica del famoso Meo Patacca dei tempi del Pinelli, e *La fattucchiera di Trastevere*, coi profili così bene osservati dal vero e così bene riprodotti sul rame di tre megere plebee, le quali fanno ripensare alle streghe di Don Francisco Lucientes y Goya.

*
* *

Con l'esame particolareggiato che sono venuto facendo finora, mi sembra di avere addimostrata la giustezza dell'asserto che, col passare in rivista la collezione delle acqueforti di Fortuny, è possibile formarsi un'idea abbastanza approssimativa, se non

proprio del tutto esatta e completa, degli svariati aspetti dell'arte di lui.

Devesi inoltre notare che, vietando le speciali esigenze della tecnica dell'incisione lo sfarfallio

M. FORTUNY: IDILLIO (ACQUAFORTE).

brillante dei colori ed anche — almeno fino ad un certo limite — la sovrabbondanza ingombrante dei minuti particolari, se l'arte fortuniana perde in esse alcune delle sue più facili attrattive, vi si appalesa, in compenso, più sana più sobria e più robusta.

Ora io credo che i direttori delle maggiori gallerie d'arte moderna d'Italia farebbero cosa assai lodevole se acquistassero o si procurassero in tutto od in parte la raccolta delle acqueforti di Mariano Fortuny. Esposte in una sala, insieme con quelle del belga Rops, del francese Bracquemond, dello svedese Zorn, dell'inglese Brangwyn e dell'olandese Storm de's Gravesande, di coloro cioè che possono, ai tempi nostri, venire segnalati a buon diritto come i rappresentanti più originali e significativi del

bianco e nero, gioverebbero non poco, specie nell'attuale periodo di risveglio, alquanto confuso e indisciplinato, nel campo dell'incisione di attività creatrici da una parte e di simpatie incoraggiatrici dall'altra, ad educare il gusto, facilmente deviabile e corruttibile, del pubblico, in modo che esso diventi capace, ad un po' per volta, di distinguere i veri artisti della punta d'acciaio dai pretensiosi ma inabili e malaccorti esordienti e dai dozzinali calligrafi dell'inverniciata lastra di rame.

VITTORIO PICA.

M. FORTUNY: DUE CARDINALI (ACQUAFORTE).

LE MURA DI VERONA.

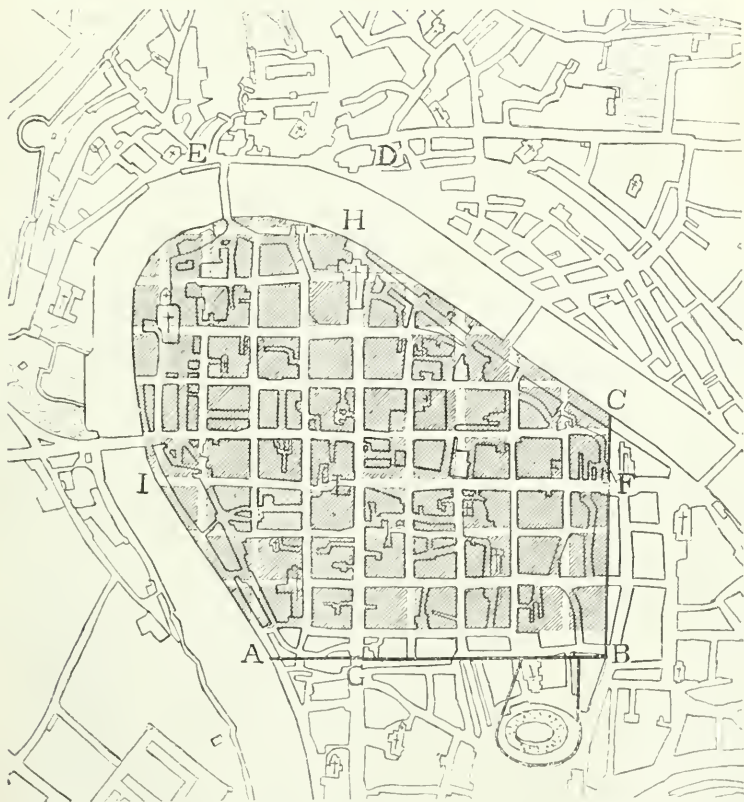
EL suo corso montano l'Adige attinge fra le Alpi i supremi confini d'Italia, raccogliendo negli affluenti l'acqua e la vita da un'ampia cerchia di valli pittoresche, popolose; quando si scioglie dalla stretta dei monti, prima di indugiare nella pianura, vede sorgere sulle due rive Verona, la maggiore città ch'esso bagni, munitissima fortezza sino dai secoli più remoti.

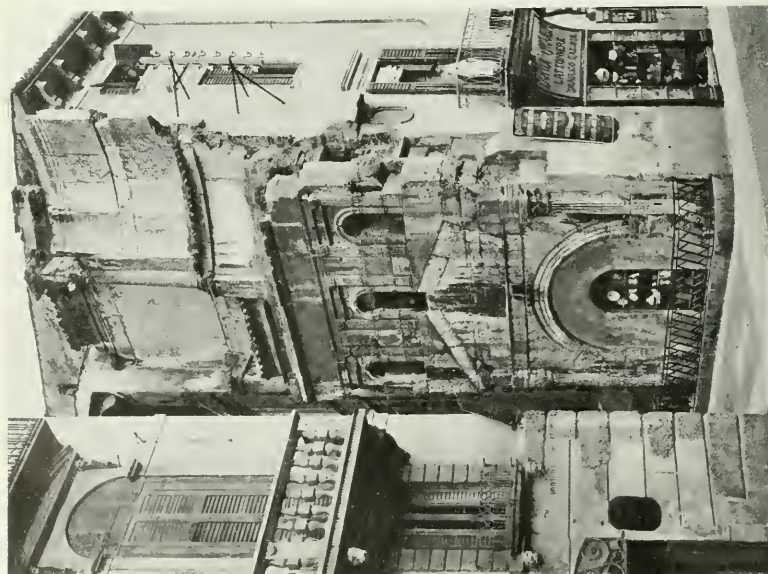
Per la sua posizione questa città fu e la meta dei popoli che calarono dall'oriente e l'appoggio estremo alla difesa apprestata contro di essi da quanti dall'occidente intesero a contrastarne il passo; e se sotto il nome di Austria — secondo l'etimo — noi comprenderemo quelle genti nordiche le quali nei secoli mirarono al dominio d'Italia, constateremo che l'Austria spesso e lungamente si sforzò di tenerla in suo potere.

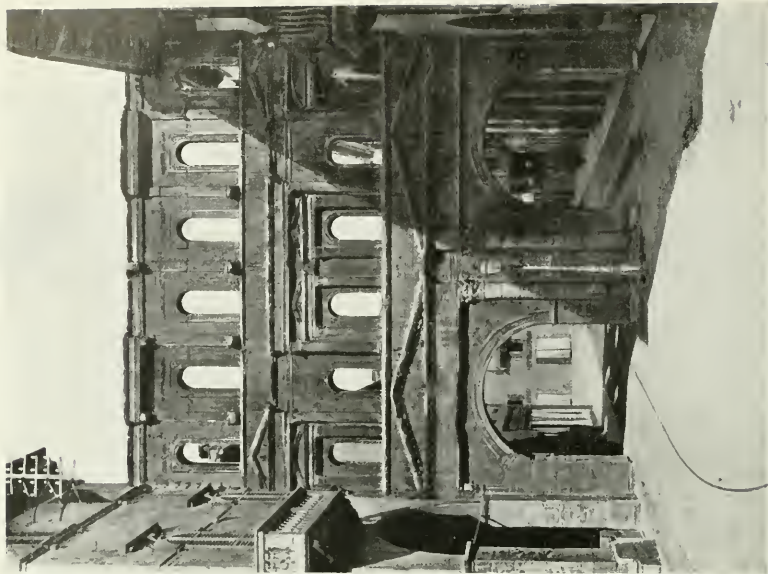
Questa lotta ebbe nella storia una sola, integra e durevole risoluzione in nostro favore; cioè quando Roma portò alle Alpi i confini che proteggevano l'Italia; ma dopo di Roma, Verona fu quasi sempre in potere diretto o indiretto dell'Austria, anche sotto la Repubblica di Venezia, anche dopo la liberazione del Veneto, ottenuta con la guerra nazionale del 1866.

PONTE PIETRA E IL CASTELLO DI S. PIETRO. (Fot. Alinari).

Infatti, ridotta ad essere una città di confine, mentre così vasto e sicuro territorio italiano la circonderebbe sino alle Alpi, essa ebbe ed ha i suoi fianchi troppo pressati dal nemico e troppo aperti ridare a Verona e con essa, all'Italia orientale l'unica efficace linea di difesa: l'alpina.

Anche le vicende della sua fortificazione mi confermano a credere esatta la visione di questo che

PIANTA DI VERONA ROMANA.

all'offesa che può scendere dai valichi, dai monti dominanti. Lo straniero da cinquant'anni è uscito dalle sue mura, ma esso si è ridotto più su, poco in là, pronto a rientrarvi, se non vi ostacoli il valore italico; sicchè soltanto la guerra attuale può pare il destino storico della bella città dell'Adige, e credo vi acconsentiranno quanti avranno meditato la bell'opera che sulle mura di Verona ora scrisse Alessandro Da Lisca con geniale dottrina, quanti sia di proposito, sia di sfuggita, persino pas-

PORTA DEI LEONI.

(Fot. Alinari).

PORTA DEI BORSARI.

sando in treno, abbiano visto e visitato questa città che dalle mura appare coronata come una regina, mura d'ogni età, d'ogni fattura, massiccie terrapienate in basso, merlate sul colle cittadino, con bianche torrette e bastioni sugli altri colli, ai piedi dei quali l'Adige erra portando le voci e le imagini d'altre fortificazioni create più in su nelle Alpi dalla nostra difesa e dall'offesa dei nemici. Bella successione e sovrapposizione di mura, di cui poche città al mondo possono altrettanto vantarsi, dalle porte pre, come fu in passato, quel munitissimo arnese di guerra creato dalla natura e dagli uomini là dove l'Adige sbocca nella pianura; ostacolo per il nemico che scendendo da Trento tentasse occupare il Veneto o la Lombardia, paurosa minaccia al fianco del nemico che lungo la pianura del Po, si avviasse all'Italia di mezzo ».

* * *

Il suo sito dovette apparire sicuro negli agguati e forte nelle difese anche a quelle primitive tribù

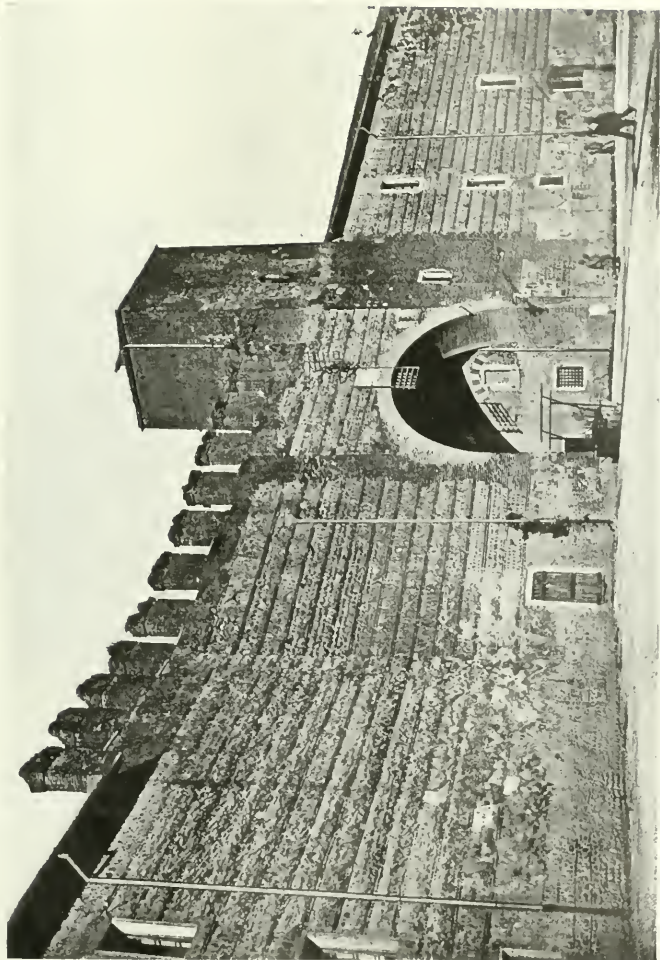
ICONOGRAFIA RATERIANA.

romane dei Borsari e dei Leoni, dalle mura rifabbricate da Gallieno, restaurate da Teoderico, da Carlo Magno, da Berengario alle cinte comunali, scaligere, viscontee, fino ai baluardi e ai bastioni della gloriosa Repubblica veneta e alle importantissime difese dell'Austria. Qui — scrive il Da Lisca — genii militari di tutte le epoche hanno dato il loro migliore contributo, studiando i nuovi mezzi atti a difendere la città contro i sempre nuovi e perfezionati metodi di guerra. Verona, sotto questo aspetto, parla più eloquentemente di qualsiasi trattato di storia dell'arte fortificatoria. Essa sarà sem- che dai valichi orientali e dai passi alpini fra l'Adige e l'Isonzo, soltanto transitando di qui, potevano evitare l'inguadabile palude e scendere ai dolci inviti della pianura. Là, dove poi sorse Verona, il terreno asciutto si restringeva così da formare un breve passaggio, da una parte fiancheggiato dall'Adige impetuoso senz'argini, dall'altra dominato da quel colle, oggi detto di San Pietro, di cui anche ora il fiume morde le roccie alla radice. Su quel colle dominante si soffermarono i primi abitatori che poi, cresciuti di numero, scesero ad abitare anche l'opposta riva del fiume, costi-

tuita da un'antica lunata; e la città fiorita su questa via delle genti, ebbe forse sino d'allora delle mura, almeno per opera degli Etruschi che la possedettero fra il VI e il V secolo av. C. Ma il tempo ce ne ha invidiato ogni reliquia, o non ne lasciò sussistere

LA PORTA ORGANA NUOVA.

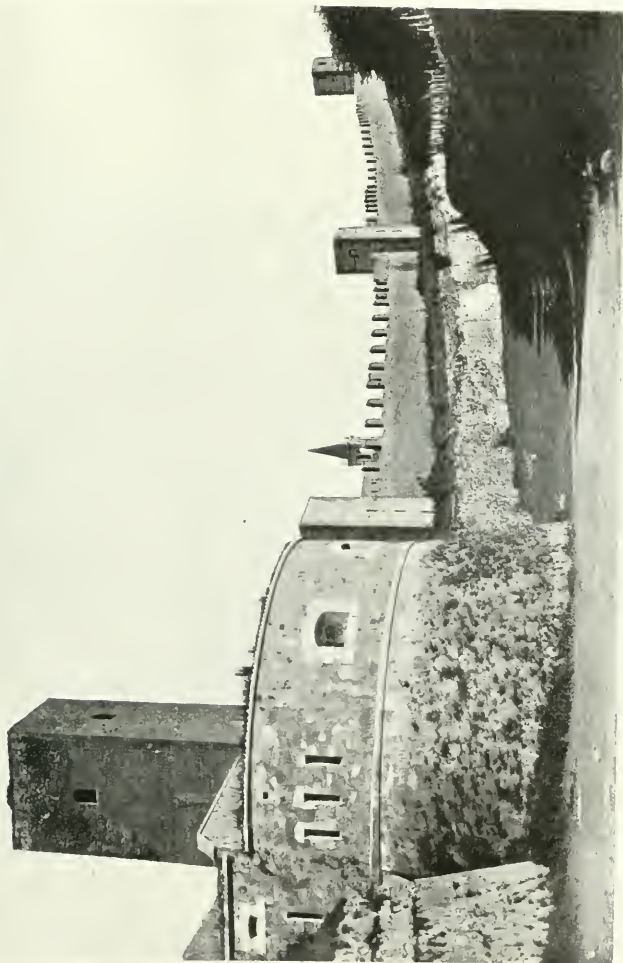
traccia la dominazione romana che, occupata la città nel principio del secolo III, la foggiò a suo modo con tanta opportunità che sul piano del catasto romano, tuttora evidente, si svolge la vita più intensa della città moderna; e se rinascesse il sacerdote che in pompa magna, assiso sopra un seggio curule, col petto rivolto al sole oriente, le braccia distese orizzontalmente stabilì la divisione della colonia veronese in quattro parti, riconoscerebbe agevolmente il Decumanus maximus e i successivi, e il Cardo maximus coi successivi ch'egli allora segnò, riconoscerebbe i quadrati fra le calles e i limites.

Così facilmente si può fissare il tracciato delle mura allora erette dietro il solco dell'aratro che un bue e una vacca, secondo il rito etrusco, prima avevano inciso, avendo cura di rovesciare terra al di dentro; esse nascevano dal fiume, procedendo a linea retta verso sud est, poi con angolo retto piegavano verso nord est a ricongiungersi con l'Adige, che formava la difesa delle altre parti della città. « Verona Athesi circumflua » diceva Silio Italico. Alcuni ponti, di cui ci restano due arcate nel ponte Pietra, univano la città di destra con la riva sinistra, dove sulla vetta del colle fu piantata la rocca, il Municipium, mentre dal versante meridionale digradava il Teatro e tutto intorno girava la mura di cinta del castello. Di queste mura esistono poche traccie, ma il Teatro fu rivelato recentemente dagli scavi iniziati dal Monge, proseguiti dal Comune, ed è un monumento degno dei bei tempi di Augusto, quando Verona fu assegnata alla X regione, cioè alla Venezia e Istria, e vi fu stabilita e fortificata una *colonia* anche sulla riva destra del fiume. E ben a ragione, perchè la città sorgeva nel punto d'incontro di strade importantissime, della Gallica o Aemilia che congiungeva Torino con Aquileia passando per Milano, della Postumia che da Genova montava alle Alpi Giulie, della via Claudia Augusta che da Modena raggiungeva il Danubio. Strabone e Marziale la dissero città grande, Tito Livio la denominò *urbs*, Tacito la dichiarò florida ed abbondante; ebbe presto, con pochissime altre città, il Campidoglio e il Foro giudiziale e il mercantile, un anfiteatro cioè l'Arena ancora mirabilmente conservato, un circo, e terme e granai e acquedotti e templi e ponti e porte notevolissime. Delle porte augustee due ci rimangono ancora in parte: l'una detta dei Leoni, l'altra dei Borsari. Della prima sussiste l'ar-

LA MURAGLIA DEL SECONDO COMUNE PRESSO LA TORRETTA DI ALBERTO AL PONTE ROFIOLO.

cata sinistra del prospetto verso la città, alquanto interrata, adorna di colonne composite con trabeazione e timpano triangolare che mostra nel primo piano tre finestrelle allungate, con arco a tutto sesto, coronate da un alto cornicione con fregi; e più su ancora una nicchia che gira fiancheggiata da colonne corinzie. Della porta dei Borsari è augustea soltanto la parte inferiore, e la superiore vi fu aggiunta dall'imperatore Gallieno (265 dopo C.); è Verona e vi manda una colonia, il secondo riconducendovi una nova colonia vi riatta le mura, allo scopo precipuo di prevenire l'invasione minacciata da una confederazione di gente germanica, dei Terviugi, dei Gepidi, degli Eruli e degli Alemanni. Nel 265, in soli otto mesi di febbrile lavoro egli ricostruì le mura di Verona, cadute in abbandono per la lunga pace, o nelle lotte tra Filippo e Decio (249), usando anche dei materiali che si trovavano a piè

LA PORTA FURA.

gemina; ciascun fornice è a tutto sesto, contornato da una cornice e da due paraste e racchiuso fra due colonne corinzie scanalate che reggono il cornicione e il timpano triangolare; al di sopra si aprono due ordini di finestrini allungati, decorati con avancorpi di varia simmetria. Gli architravi dei fornici vi furono spianati da Gallieno per incidervi su un' epigrafe che comincia « Colonia Augusta Verona Nova Gallienana » e che a Verona riconfermava l'onore di colonia d'Augusto e in pari tempo concedeva il titolo di nova colonia di Gallieno. In fatto i due imperatori Augusto e Gallieno segnano due date importantissime nella storia dell'Impero: l'uno nell'inizio del nuovo ordine di cose fortifica d'opera, fossero pur essi lavorati e frammenti di colonne, di capitelli, d'iscrizioni, e le fece larghe due metri, elevate quasi sei, con le pareti esterne costituite di blocchi regolari di marmo e internamente a sacco; in alto il muro terminava con una grossa coperta di pietra lievemente sporgente, sulla quale correva il cammino di ronda con le larghe merlature regolari verso l'esterno. Dentro questa cinta Gallieno incluse anche l'Arena, affinchè il nemico non vi si afforzasse a minacciare la sottoposta città.

Il provvedimento di Gallieno fu veramente tempestivo, perchè tre soli anni dopo (268) dilagò nel Veronese una moltitudine di Alemanni che vennero

LA CINTA DI CANGRANDE I AL DI SOPRA DELLA RONDELLA AUSTRIACA DI S. ZENO AL MONTE.

sbaragliati dall'imperatore Claudio II sulle sponde del Garda.

Ma nel 312 non sangue barbaro, ma romano corse intorno a Verona, quando Costantino disceso dal Moncenisio, sebbene impaziente di affrontare presso Roma Massenzio, prima si rivolse contro l'armata del suo generale Ruricio Pompeiano che dalla Venezia con notevoli forze poteva ostacolargli l'avanzata o in caso di sconfitta tagliargli la ritirata. Passato l'Adige con molto stento, assediò Pompeiano in Verona; e questi vedendo impossibile ogni sortita, uscì quasi solo dalla città a raccogliere un nuovo esercito contro l'assediante. Costantino con abile manovra mantenne l'assedio con una parte dell'esercito e con l'altra affrontò Pompeiano, lo vinse, l'uccise e costrinse la città ad arrendersi a discrezione e la guarnigione fu fatta prigioniera di guerra. Le mura ebbero allora molto a soffrire, e pare che restassero poi lungamente in abbandono, perciò Alarico con i Visigoti nel 402 potè occupare la città senza contrasto, ma non farsene un baluardo dopo la sconfitta inflittagli a Pollenzo da Stilicone; gli Unni di Attila vi gavazzarono (452) ritirandosi davanti a Leone I, fattoglisi incontro sul Mincio.

* * *

Anche Odoacre, colui che distrusse perfino il nome dell'impero romano, dopo un vano tentativo di fermar Teoderico re degli Ostrogoti all'Isonzo, non trovò appoggio in Verona perchè, al pari dei suoi predecessori, aveva trascurato di fortificarla; e sconfitto nella *campanea minor* di questa città, dovè rinchiudersi in Ravenna a perdervi, tre anni dopo, il trono e la vita. Al contrario Teoderico, divenuto signore d'Italia, ne restaurò e ne ingrandì le mura; e l'amava « propter metum gentium » perchè sicura contro le genti, e sebbene tenesse la residenza ufficiale a Ravenna, a Verona diede forza e splendore di monumenti con pensiero romano; vi fabbricò bagni e palazzi, tra cui memorabile quello ai piedi del colle di San Pietro, e restaurò la cinta di Gallieno, rifacendola dov'era caduta e sopraelevandola, aggiungendovi un nuovo cammino di ronda e nuove merlature. Nella spianata fatta attorno alle mura dovè cadere al suolo anche la chiesa di Santo Stefano, e la vendetta dei cattolici compose la leggenda notissima nelle saghe germaniche di « Dietrich von Bern » (così egli è chiamato) che uscito dal bagno monta sul cavallo e seguito dai cani cavalca, ca-

LA CINTA DI CANGRANDE I DAL CASTEL S. FELICE ALLA BACOLA, VISTA DALL'INTERNO.

valca a caccia dietro una cerva, e la cerva gli sfugge ed egli l'insegue ciecamente fino all'inferno.

Caduto il regno gotico, i Greci s'impadronirono di Verona, e in questa lotta, sempre rinnovata, tra l'oriente e l'occidente per il possesso d'Italia, la guerra riarse intorno a Verona, finchè l'occuparono saldamente quei Longobardi (569) il dominio dei otto più eccelse e dominata da un castello grande eccelso fortissimo, ma circonvallata anche di santi, cioè da chiese che la difendevano dal nemico più iniquo « ab hoste nequissimo ». E con eguale amore un inesperto artista, vissuto di questo tempo, fissò la sua rozza visione della città ancor ricca di monumenti romani e di barbari edifici: l'Arena

LA CINTA DI CANGRANDE I FRA IL CASTEL S. FELICE E LA BACOLA, VISTA DAL VALLO ESTERNO.

quali s'iniziò in Verona col tragico banchetto di Rosmunda e finì con Adelchi, l'erede del trono, invano asserragliatosi, prima dell'esiglio, per resistere contro i Franchi. Erano questi calati in Italia nel 773, forzando la chiusa della Dora Riparia, e impadronitisi di Verona, la trasformarono in contea e la munirono con il concorso del clero. Un anonimo poeta, vissuto quando in Verona regnava il « piissimo Pippino », celebra la città non solo umanamente difesa, dalle mura compaginate per quadro, da cui si ergevano quarantotto torri con detta il Theatrum, l'Horreum a destra dell'Adige, e a sinistra il Castello col palazzo, il Teatro e più sublime la chiesa di San Pietro.

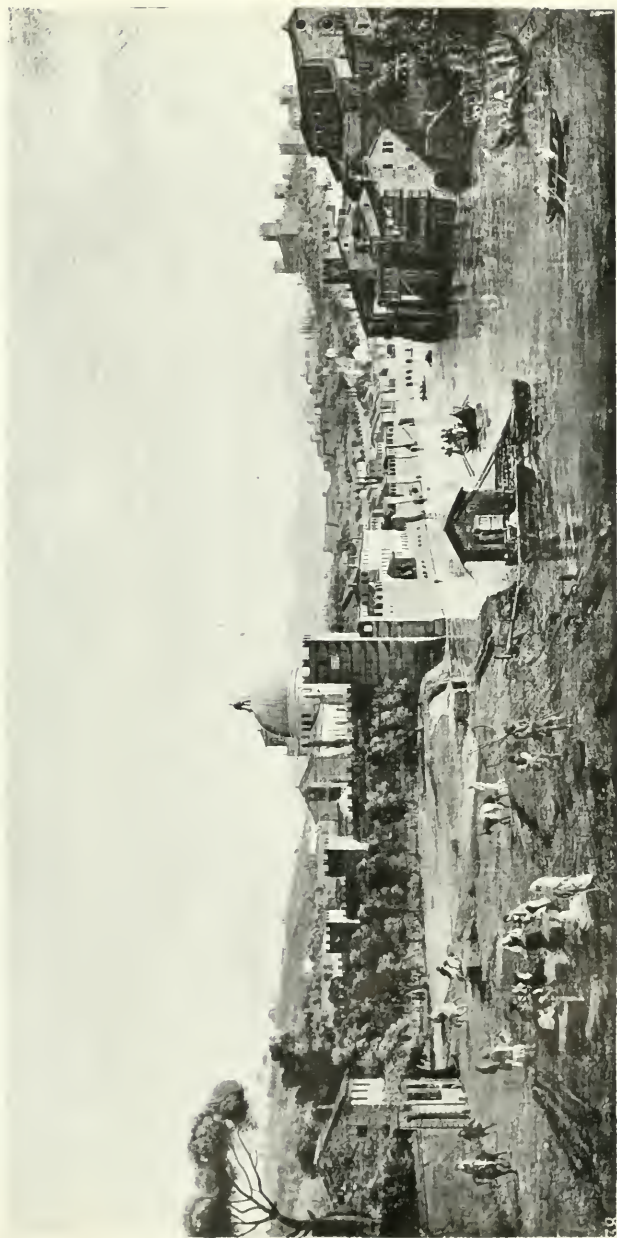
Disciolitosi poi l'impero carolingio, Verona tenne fede a Berengario costantemente, finchè l'uccisione fattane dallo sculdascio Flamberto, forse per suggestione di Rodolfo duca di Burgundia, non la ricondusse a soggiacere a un'alterna lotta che tristamente per noi fu conchiusa da Ottone I di Sassonia imperatore di Germania, quando divenne signore del regno d'Italia. Egli allora ne staccò la Marca

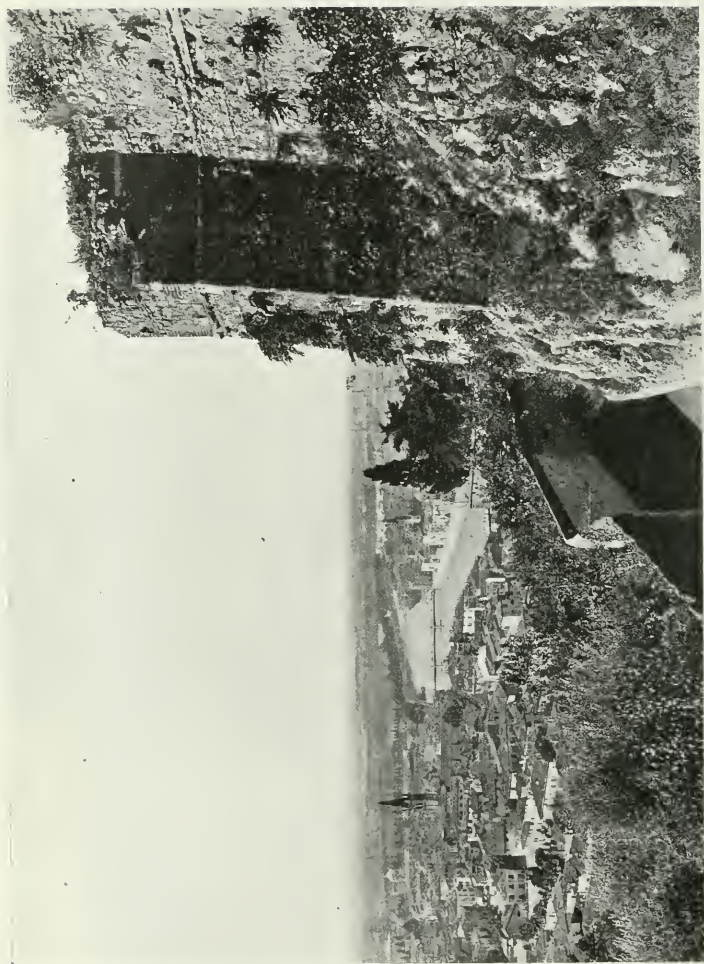
di Verona; dopo di lui Ottone II vi tenne la dieta dell'Impero per concertar quell'impresa contro i Greci che gli fu impedita dalla morte, e nel secolo XI, vieppiù raffermandosi i legami con la Germania, la città fu unita alla Marca di Baviera, i suoi vescovi furono per lo più tedeschi, sicchè nella lotta per le investiture tenne le parti dell'Impero anche con l'armi.

Ma in questa lotta ebbe origine e forma giuridica l'autorità dei cittadini e dei Comuni, e Verona per la sua posizione e importanza, con Padova, Vicenza e Treviso, raccolse e diè il nome alla Lega Veronese che della Lombarda fu promessa ed esempio; milizie veronesi molestarono il Barbarossa alla Chiusa di dantesca memoria, gli si accamparono contro a Vaccaldo e furono tra le poche le quali aiutarono i Milanesi a Legnano. Ampi sobborghi erano sorti intorno alla pugnace città e perciò nuove mura furono condotte a difenderli, a destra dell'Adige raggiungendo l'attuale Adigetto che ne formava il vallo, dal Castelvecchio al ponte Aleardi, lasciando a sinistra un prezioso documento anche a noi, nella porta Organa.

Dopo la vittoria, la città ritornò fatalmente alle antiche simpatie verso l'Impero ed anche Ezzelino da Romano, dapprima capo dei Guelfi, divenne finalmente il campione degl'imperatori nella Marca, e poichè nel 1239 un'inondazione aveva abbattuto le recenti mura, con magnifico ardimento una nuova cinta fu condotta presso l'anteriore, ma più alta e più forte, come può sentire, anche ora, ognuno che lungheggiando la via Pallone, immagini dagli eccelsi merli pendere la minaccia degli arcieri. Erano alte oltre tredici metri, profonde circa due; muraglie immani per quei tempi e convenienti alle lotte di quel feroce Ezzelino, di cui il lento suicidio fu salutato dalle campane per tutte le terre dalle Alpi al mare, dopo la sconfitta sull'Adda.

PONTE DI CASTELVECCHIO SULL'ADIGE. (Fot. Alinari).

Ma però dalla caduta del tiranno non rigermogliò più il libero Comune, invece si affermò in Verona una nuova signoria, la scaligera, che fu ghibellina nei rapporti esterni e popolare nella sua

LA CINTA DI CANGRANDE I TRA LA PORTA DI S. GIORGIO E L'ADIGE.

(Da una tela del Vanvitelli)

AVANZI VISCONTEI DEL CASTEL S. PIETRO PRESI DAL FIANCO VERSO S. GIOVANNI IN VALLE.

TOPOGRAFIA DI VERONA DEL SEC. XV

base interna. Nei suoi prìncipi gloriosi e sopra tutti in Cangrande I, essa incarnò l'ideale politico dei più grandi uomini del tempo, anche dell'Alighieri che di luminosa aureola cinse la

> cortesia del gran Lombardo
> che su la scala porta il santo uccello.

E infatti l'aquila imperiale sormontò presto lo stemma famigliare degli Scaligeri a consacrarne quel carattere di vicari dell'Impero, ch'essi mantennero alla loro signoria sino alla fine, sino ad Antonio della Scala che costretto ad arrendersi nell'ottobre 1387 non al Visconti vincitore, ma all'ambasciatore imperiale rimise la città.

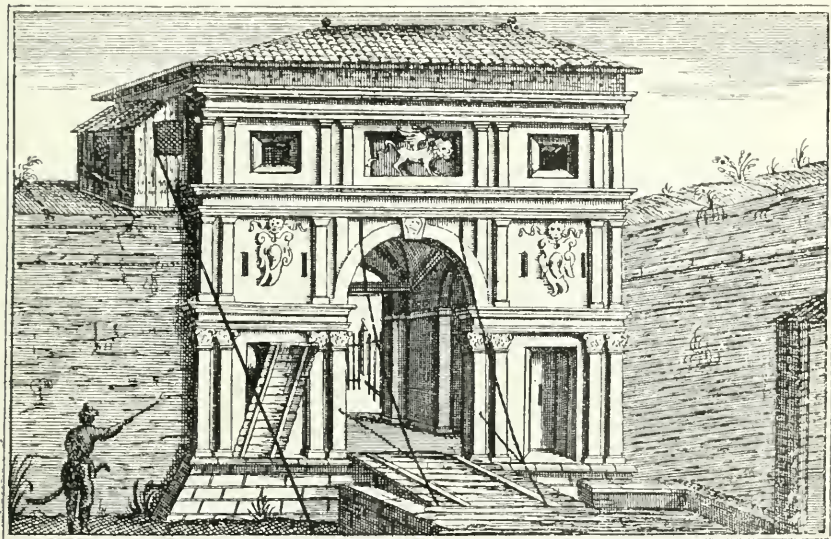
Da Alberto e da Cangrande I della Scala Verona ebbe una cortina di mura con un tracciato così ardito ed ampio che bastò alla sua estensione fino a pochi anni or sono. Alberto vi concluse dentro il campo marzio; Cangrande fece scavare i fossati nella roccia del colle e sopra vi innalzò muraglie e torri merlate; poi dal colle, così coronato, discese al piano e murò il fossato comunale che un tempo doveva servire solo a difesa avanzata. I successori rafforzarono queste mura, ma quando l'avversione del popolo punì i loro delitti, fu eretto il Castelvecchio (1354-56) col duplice intento di dominare la città e assicurare la via della fuga verso il Tirolo, verso la Germania con cui tanti legami anche di parentela si erano stretti. Questo castello oggi ancora sussiste, appesantito dalle modificazioni successive, ma il suo ponte sull'Adige è pur sempre uno dei più audaci monumenti medievali di Verona e là dentro, com'era stato previsto, s'asserragliò invano, contro il Visconti e contro il popolo, il vilissimo Antonio.

LA FACCIATA ESTERNA DELLA PORTA DI S. GIORGIO.

* * *

La signoria viscontea trapassò rapidamente, lasciando, uniche e terribili memorie di sè, l'ampia cittadella costruita nel piano, il restauro del castello di S. Pietro, e la fondazione di quello di S. Felice; nel 1405, dopo brevi e tumultuarie speranze di libertà, Verona si diede alla Serenissima. Il partito imperiale vi perdurava tenace e anche numeroso, le memorie dell'antica indipendenza ne costituivano la gloria e il governo veneto sospettando, arrobustò la cittadella, le mura e i castelli. Infatti la topografia che della città fu fissata nella fine del secolo XV, ce la mostra non solo chiusa da mura turrite e accastellata nel piano e sul colle, ma nella

parte bassa intersecata da altre mura che ne costituivano la cittadella; le cortine raggiungevano una notevole altezza; dal fondo del vallo antistante presso la cresta murale sporgeva verso l'interno il cammino di ronda con gli alti merli a feritoie strombate, sostenuto dallo spessore del muro e da una porzione di muro aggettato. La guerra si combatteva presso le mura con assalti e scalate, con dei proiettili scoppianti; tale la sorprese la Lega di Cambrai.

L'esercito veneto, sconfitto ad Aguadello (14 maggio 1509), voleva riparare in Verona, ma il popolo, non ostante le lusinghe, si oppose e la città si arrese all'imperatore Massimiliano. Venne questi per la via dell'Adige, attraverso l'imperial Trento, nei suoi sogni ambiziosi già designando Verona a capitale

PROSPETTO ESTERNO DELLA PORTA DEL VESCOVO DISEGNATO DALL'ING. ADRIANO CRISTOFALI (FINE DEL 1700) PRIMA DELLA RIDUZIONE AUSTRIACA.

lotte tra i difensori e gli attaccanti; perciò vi si aumentarono gli ostacoli con le cinte concentriche, con le aperture in alto donde si potesse offendere il nemico con armi, pietre, liquidi bollenti, fuoco; alle mura, alle torri si aggiunsero ponti levatoi, saracinesche, piombatoi, garrette, guardiole poste nei salienti, vie contorte e battute di fianco negli accessi, aggnati e trabocchetti. Tale si conservò la fortificazione di Verona per tutto il secolo XV, anche quando avrebbe dovuto cangiare totalmente per l'invenzione allora fatta delle armi da fuoco e poi del nuovo stato che voleva fondare in Italia: « Verona civitas metropolis ».

Fu città imperiale per circa otto anni; nell'agosto del 1516 Marcantonio Colonna era il capitano generale al servizio dell'imperatore, quando ne incominciò l'assedio da parte dei francesi e dei veneziani, allora alleati. Gli assediati abbatterono torri, crearono terrapieni e robustamenti che potessero resistere ai nuovi mezzi di offesa, mentre all'interno si svilupparono vari ordini di difese accessorie. Ma il fuoco dell'artiglieria non dava sosta e il Giovio

scrisse che « a memoria d'uomini nessun'altra nazione o capitano alcuno havevano mai più battuto città nè castello con maggiori forze nè con maggior provvisione d'artiglierie, et coloro che battevano non si ricorda che in nessuna parte d'Italia si fosse mai più fatta con artiglieria o con macchine maggior rovina di mura; di maniera che in quella batteria, et certo in pochi giorni trassero più di ventimila palle di ferro ». E più oltre il Giovio parla di bombarde caricate con scheggie usate dal Colonna

CASTELLO DI S. FELICE — PUNTONE ORIENTALE.

a respingere un assalto: « in un punto di tempo si fece tanta uccisione di uomini che pochi ne camparono di quella moltitudine la quale si era fatta innanzi. Perciò che essi (*i difensori*) avevano ripiene le artiglierie non solo di palle, colle quali l'ordinanza fatta con certa e miserabil rovina era stracciata, ma ancora di dadi di ferro e di diversi pezzetti di metallo fino alla cima della bocca, i quali cacciati dalla furia della fiamma e della palla, a guisa di gragnuola con mortal violenza si venivano a spargere in tutte le parti, di maniera che le corazze non reggevano ai colpi di quelle cose ».

Pare questa una pagina della guerra attuale.

Verona solo per trattato ritornò nel 1519 in potere della Serenissima, ed ebbe una nuova cinta fortificata che corrispondesse alla sua importanza strategica, e l'assicurasse da ogni tentativo del vicino impero padrone d'Italia e del partito imperiale ancora vivo in Verona. Le mura furono costruite a scarpata con forte inclinazione e per difficoltarne la scalata un bastone o toro fu interposto fra la porzione inclinata e la verticale; le fosse vennero approfondite e col terreno di escavo e lungo la controscarpa si costituì un rialzo che mascherasse e difendesse la parte del muro emergente dal fosso, dando così origine allo spalto moderno. A difendere il vallo si aumentò l'azione delle torri che si fecero più ampie e rotonde (*rondelle*) con ordini sovrapposti di locali casamattati, come primo aveva insegnato Giuliano da Sangallo nella rocca di Ostia; e di baluardi rotondi furono muniti i muri scaligeri sul colle dalla porta del Vescovo a quella di San Giorgio, allora costruite (1520-25). Poi alle rondelle si sostituirono torri pentagone casamat-

tate dette puntoni, con fianchi normali alle cortine e faccie formanti il saliente, come il bastione delle Maddalene, unico esempio in Verona di bastione poligonale casamattato, opera del veronese Michele Leoni (1527). Finalmente verso la metà del secolo XVI, abbandonato ogni criterio medievale di fortificazione, fu provveduto a creare per opera di Michele Sammicheli il fronte bastionato. I proiettili di ferro, di maggior gittata e potenza, avevano imposto agl' ingegneri militari di studiare un tracciato che permettesse d' incrociare i fuochi sulle posizioni esterne; il tracciato frontale fu rafforzato con i baluardi intermedi, e su questi e negli altri all'estremità delle cortine si posero nelle faccie e nei fianchi artiglierie che battessero la campagna e radessero le cortine.

Come si sa, il fronte bastionato è gloria italiana, e il Sammicheli deriva direttamente dal Sangallo e indirettamente da Francesco di Giorgio Martini; nella cinta ch'egli condusse attorno a Verona alla destra dell'Adige, il durissimo muro delle cortine è grosso mediamente cinque metri, otto nei bastioni e alto circa sedici; i baluardi ripieni di terra e le cortine terrapienate con gli spalti grossi fino

LA PORTA DI S. ZENO — FACCIATA ESTERNA.

oltre 50 metri ne aumentavano la resistenza; la fossa robustamente fiancheggiata era ed è di meravigliosa ampiezza; i merloni delle piazze basse senz'angoli, arrotonditi negli spigoli e degradati; di fronte alle porte verso la campagna, grandi tenaglie triangolari, sorrette nella gola da robusta muratura e terrapienate a scarpa nei fianchi del saliente. Notevolissime sono pure per la resistenza e la bellezza della costruzione anche le gallerie, i ricetti sotterranei e le contromine.

Al Sammicheli si devono il puntone orientale del Castel San Felice, le porte di San Zeno, del Palio e la Nuova; a lui i bastioni di Spagna, di San Bernardino, dei Riformati, della Trinità, i cavalieri e la cortina. Monumento di romana grandezza. Eppure, aggiungerò col Da Lisca, « non è mai in essi trascurata per questo l'armonia e la grazia in ogni particolare. La porta Palio nella facciata esteriore mostra le più pure ed armoniose grazie del rinascimento, mentre nell' interno le alte volte di laterizio richiamano al pensiero la maestà delle antiche terme romane, e nel prospetto verso la città col singolare portico gigantesco aperto nei fianchi, determina in chi vede un senso di ammirazione e di stupore ».

L'opera del Sammicheli, continuata brevemente dal Malacreda, da Alvise Brugnoli, da Giulio di Savorgnano, oltre che riuscir suntuosa e degna della veneta magnificenza, bastò sino alla fine del secolo XVIII, e forse alquanto corretta sarebbe bastata più oltre, se dietro le mura delle fortezze la Serenissima, al calar delle truppe del Bonaparte, avesse con minor viltà armato alla difesa le braccia dei suoi sudditi che ormai tanto l'amavano.

PORTA PALIO — PROSPETTO VERSO LA CAMPAGNA.

Invece anche Verona cedette senza battaglia, ma non senza che l'insurrezione popolare delle Pasque Veronesi testimoniasse l'insofferenza del dominio straniero. Il Bonaparte, impadronitosi della città, ne fece un capitale elemento di appoggio per la difesa che con scarse forze oppose ai sempre nuovi eserciti che l'Austria riversava sull'Italia, e come valido elemento disgiuntivo delle forze nemiche. Il

trattato di Campoformio la cedette all'Austria con tutto il Veneto (17 ott. 1797), ma dominando dal Veneto e dal Trentino, l'Austria ridiscese facilmente alla riscossa e alla conquista d'Italia che tutto il 1805, con grande abbattimento e rinnovazione di mura e torri, finchè nuove vittorie di Napoleone non concessero a Verona di appartenere intera al regno d'Italia e di vedere compreso

PORTA PALIO — PARTICOLARE DELLA FACCIATA VERSO LA CAMPAGNA.

pareva ormai fatale, se la sconfitta di Marengo non ne avesse arrestato i facili trionfi. Allora per una seconda volta sulle rive dell'Adige si arrestò la conquista napoleonica, e per la pace di Luneville (9 febbraio 1801) Verona restò divisa in due parti: la città a destra del fiume appartenne ai francesi, quella a sinistra agli austriaci.

Questa stranissima condizione durò sino a quasi in esso quel Trentino che il Bonaparte ancor ligio alla tradizione prima aveva concesso all'Austria e poi alla Baviera.

* * *

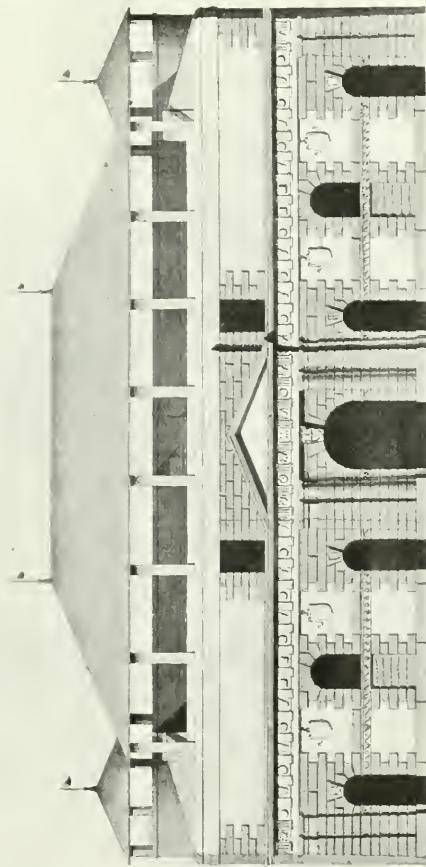
Per pochi anni i confini d'Italia furono nelle nostre Alpi ricondotti ai segni romani; il 4 febbraio 1814 le truppe austriache guidate dal generale Stefanelli ritornavano bene accolte a Verona, e l'Italia

passò in gran parte — e pareva per sempre — sotto l'egemonia austriaca.

Allora le mura furono abbandonate a rovina; ma poi l'Austria, sentendo che non aveva spento lo spirito rivoluzionario dei popoli, imprese la costruzione in Verona di quel campo trincerato che dei suoi dominii italiani fu la chiave di volta.

Una città semplicemente murata non poteva esser valida fortezza dopo che si era diffuso l'uso dei proiettili scoppianti, e ai piccoli eserciti di milizie volontarie erano stati sostituiti con la coscrizione altri eserciti ben più numerosi, e alla tattica lineare quella per colonna. Quindi il sistema bastionato non poteva a lungo durare, e dovette cedere al sistema poligonale tanto sostenuto dal Montalembert; si costituirono piane ad opere staccate e cinta continua attorno al nucleo principale.

Ammaestrati dalla campagna napoleonica gli austriaci pensarono di far di Verona il baluardo principale del Veneto contro una possibile invasione dalla parte della Lombardia, e attesero a dare alla fortezza un conveniente grado di solidità e di potenza difensiva e la possibilità di favorire rapidi movimenti delle truppe sia nell'ipotesi di una ritirata da una battaglia perduta sulla sinistra dell'Adige, sia per battere parzialmente il nemico, sia infine per attendere al riparo dei suoi baluardi che l'esercito rinforzato da nuove truppe potesse procedere ad una generale offensiva.

La trasformazione di Verona in campo trincerato fu ideata e diretta da De Scholl e Junkler, e incominciata nel 1833, terminò nel 1866. Nei baluardi sammicheliani furono distrutte le vecchie, robustissime muraglie delle fronti e dei fianchi e nei torrioni quelle cilindriche e dei fianchi, creando le scarpe di terra odierne; presso il piede delle scarpate si costruì il muro staccato alla Carnot, con feritoie e cammino di ronda elevato sul fondo della fossa. Nei salienti dei bastioni si piegarono i muri a feritoie in modo da formare una caponiera per fiancheggiare le faccie attigue; inoltre lo stesso muro venne anche ripiegato agli angoli di spalla per formare orecchioni e rientranti, e questi vennero provveduti di passaggi per agevolare le uscite nella fossa. Nelle cortine laterali ai fianchi dei bastioni si costruirono larghe poterne, per mettere in comunicazione i passaggi dei rientranti con la interna strada di circonvallazione; furono demoliti i muri di controscarpa e vi furono sostituite le scarpate di terra che presentano verso la metà delle cortine la pendenza di $^1/_6$; in tal modo si ebbe lo spalto a contropendenza alla Carnot che facilita le grandi sortite. Si lasciarono i cavalieri che erano alla metà delle cortine per concorrere

PORTA PALIO — LA FACCIATA VERSO LA CITTÀ.

LA PORTA NUOVA NEL 1776 — PROSPETTO VERSO LA CITTÀ.

con i bastioni alla difesa lontana e si completò in ogni particolare più minuto il fiancheggiamento della cinta.

* * *

La campagna del 1848 convinse anche più il governo austriaco della necessità di tenersi fortemente a Verona, e datano da quell'epoca i forti e le opere provvisorie di Ca-vecchia e Ca-Bellina. Ma gli eventi si svolsero in modo che non occorse metterne a prova la resistenza, che avrebbe potuto essere terribile; dopo la battaglia di Custoza, l'esercito nazionale entrava in Verona (16 ottobre 1866), in forza d'un trattato che permetteva all'Austria di tenersi il Trentino considerandolo come

MURO ALLA CARNOT FRA I BALUARDI DI S. BERNARDINO E DI S. ZENO.

staccati che più da vicino difendono Verona, dal Chievo sino a S. Massimo, a S. Lucia, a S. Michele.

Poi l'infausto esito della campagna del 1859 e l'introduzione delle artiglierie rigate di maggior gittata e precisione anche con tiri indiretti vieppiù convinsero l'Austria che conveniva separare anche maggiormente gli organi di combattimento da quelli di sicurezza e perciò fu eretta una seconda e più larga cinta di forti staccati: Parona, Montorio, Preara, Lugagnano, Dossobuono, Azzano, Tomba, un retaggio del sacro romano impero. Essa si ritirava sui monti, occupandone i valichi, non lasciandoci interamente italiano nemmeno il lago di Garda; e Verona forse più di ogni altra città veneta sentì la stretta insidiosa del nuovo confine e perciò anche con maggiore speranza attende da questa guerra l'integrazione di quella libertà che ottenne cinquant'anni fa.

E sia presto; ma dopo la vittoria con più alta voce non si domandi la distruzione dei vecchi for-

IL BALUARDO DI SPAGNA, VISTO DA TRAMONTANA.

MURO ALLA CARNOT NEI BASTIONI A MONTE DELLA PORTA PALIO.

tilizi, ove non sia giustificata da imperiose necessità della vita cittadina.

Solo là dove l'espansione della città lo richieda, si consenta a parziali aperture che strazino quanto meno è possibile le importanti e bellissime cinte. Già il piccone ha lacerato qua e là le cortine e alcuni valli sono stati riempiti; ma le breccie e le colmate sinora compiute danno l'idea d'una devastazione passata sulle mura, piuttosto che di un accomodamento tra i ricordi della vita passata e i bisogni della presente che concilii l'utile e il decoro cittadino, nel modo che insieme col Da Lisca desiderano i veronesi.

ANTONIO AVENA.

Campo trincerato di Verona (Piano d'insieme)
$\left(\frac{1}{100000}\right)$

DAVID TENIERS: FUMATORI E BEVITORI ALL'OSTERIA — PARIGI, LOUVRE. (Fot. Alinari).

LA GUERRA E LA MODA PARIGINA DELLA PIPA.

RICORDATE la scena, nella quale a Giboyer, davanti alla contessa, cade la pipa di saccoccia, sul tappeto della sala? Il povero uomo, confuso e vergognoso, in sulle prime rinnega con disprezzo l'oggetto plebeo, e solo qualche istante più tardi lo raccoglie con melanconia, sospirando: « Decisamente, mia povera pipa, non ti condurrò mai più in società ».

Ai nostri giorni anche nei ritrovi eleganti di Parigi, Giboyer non avrebbe più ragione di esclamare così. Per l'umile e bene spesso puzzolente arnese del fumatore è suonata l'ora della gloria e della conquista. La pipa ha già preso possesso, orgogliosamente, dei salotti più lussuosi della capitale francese, fra le *causeries* delle dame eleganti e dei cavalieri complimentosi.

Un brillante giornalista francese, dicendo della recentissima entrata della pipa in società, ha scritto che la pipa oggi conosce ore di gloria che non aveva avute mai per lo passato, e che essa è sulla via d'acquistare a poco a poco tutti i diritti di grande nazionalità nel nostro mondo migliore. La causa di questo quarto di ora glorioso è da ricercarsi — chi mai lo direbbe? — nella guerra, ed è l'effetto della alleanza della Francia con l'Inghilterra, alleanza, che estende le sue ali fino nel commercio delle pipe. Che esse sieno di legno o di schiuma o di terra — scrive il citato articolista francese — le pipe di Francia ottengono un grande successo in Australia, dove la loro importazione sarebbe triplicata dopo la guerra. Alla loro volta i soldati francesi, che ritornano dal fronte, assicurano con tutta serietà che la pipa inglese non è mai stata tanto in onore, come oggi, presso l'armata di Francia. E poichè (dato l'attuale entusiasmo generale per tutto ciò che viene dall'esercito) tutti i gusti di questo, tutti i suoi metodi di vita, tutte le sue abitudini e le sue foggie, sono tenuti d'occhio ed accolti dal pubblico con molta simpatia, così ne è venuto che la pipa, ricevuta a braccia aperte dai soldati nelle penose e lunghe ore di attesa delle trincee, abbia potuto fare la sua entrata trionfale anche nella vita cittadina, avendo le migliori

accoglienze e un benevolo sorriso anche da parte di quelle classi sociali, che per lo passato avrebbero torto lo sguardo e arricciato il naso alla presenza ed alla vista di quell'oggetto da operai, da nostromi, e da *bohémiens*. Non è già che prima intime poteva essere permesso a qualche fumatore impenitente, di estrarre dalla saccoccia il suo bravo fornellino da tabacco, colmarlo della profumata foglia secca, e aspirarne a boccate larghe e voluttuose il fumo azzurrognolo.

ADRIANO BROUWER: IL FUMATORE — PARIGI, LOUVRE. (Fot. Alinari).

di ora la pipa fosse sempre e dovunque relegata fra le cose volgari e gli oggetti immondi, chè le era permesso, di tanto in tanto, di fare una capatina in qualche partita di caccia, o in qualche colazione all'aperto, o nelle villeggiature confidenziali, o nei quartierini eleganti degli scapoli. In una compagnia ristretta e di conoscenze alquanto

Ma questa era una concessione momentanea, un permesso limitato, un'azione sopportata anche dalle signore presenti, alla quale doveva sempre fare di sfondo o la campagna o l'aria aperta o il salottino dello scapolo. Ma in città l'umile pipa sarebbe stata messa alla porta se si fosse permessa di presentarsi alla fine di un pranzo, o nelle ele-

ganze d'un salotto per fumare. In società è ammessa la tabacchiera, ma non è accettata la pipa. La prima si maneggia rapidamente, inosservati dagli altri, con movimenti furtivi. Il tabacco può essere fiutato clandestinamente, torcendo un po' la testa da un lato, in un attimo, senza che i presenti si accorgano. Ma la pipa? il suo fumo, il suo odore, la sua forma.... macroscopica, il crepitio, che essa fa talvolta, a guisa di un rantolino, del suo fornello, come potevano essere tollerati in società? Domandatelo alla guerra, a questa grande trasformatrice delle carte geografiche e dei costumi dei popoli, ed essa vi dirà perchè la pipa è divenuta di moda in Francia, in Inghilterra, in Australia, e forse domani lo sarà anche in Italia. Oggidì, secondo l'affermazione recisa del citato scrittore parigino, la pipa può impunemente essere portata in società, e questo battesimo di eleganza e di modernità essa deve alle armi. La pipa è divenuta come un accessorio indispensabile ai combattenti, come un segno caratteristico di questa guerra di trincee, che è una guerra di tane e di temporeggiamenti per eccellenza, dove talvolta non si sa come ingannare il tempo, e dove le interminabili ore di attesa esigono distrazioni interminabili. La pipa — dice l'articolista francese — è una di queste ultime, ed è anche la sola, che i nostri bravi soldati possano permettersi. A questo si aggiunga l'e-

MICCO SPADARO: RITRATTO DI MASANIELLO — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE. (Fot. Alinari).

DAVID TENIERS: INTERNO DI UNA BETTOLA — ROMA, GALL. PALAZZO DORIA. (Fot. Alinari).

sempio dell'armata inglese, per la quale la pipa è una specie di oggetto di culto; si pensi che ai soldati reduci dal fronte si è disposti sempre a fare le massime concessioni, e a perdonare tutti i vizierelli acquistati durante la vita del campo; si pensi che fra queste abitudini vi è quella, ormai contratta da qualche mese, e quindi irresistibile, di dare una buona fumatina di pipa dopo il pranzo, e poi sappiatemi dire se vi può essere un'epoca più fortunata per l'umile arnese, e un momento più propizio per la sua entrata trionfale nella buona società. E non si tratta solamente d'una entrata trionfale nel mondo, chè la pipa, la modestissima pipa, l'oggetto plebeo dello scaricatore del porto, e del marinaio, è diventata in Francia una cosuccia elegante, *chic*, *fashionable*. A cento anni di distanza essa gode di quella stessa voga, con la quale fu accolto il sigaro « quand les Anglais, après Waterloo, l'arboraient triomphalement boulevard de Gand. Alors c'était le *cigarre*; il était de bon ton de l'acheter chez la jolie blonde, au bureau de tabac du coin de la rue Laffitte, qui vit toute la jeunesse dorée se presser à ses comptoirs, et Roger de Beauvoir proclamait: « Le *cigarre* est la dernière parure du dandy, le cachet définitif à quoi se reconnaissent les hommes élégants de notre temps. C'est à la fois le suprême bon ton et la suprême insolence, et l'on ne saurait trop recommander à qui veut être un lion d'en user et même d'en abuser ».

Le stesse cose si potranno dire ai nostri giorni anche della pipa, se, per effetto di guerra e di alleanze, essa entrerà nelle abitudini dei fumatori nostri, con la differenza però che il sigaro conserverà sempre la sua innata qualità di cosa pacifica, seria, tranquilla, elegante, e la pipa avrà sempre la sua rudezza un po' campagnuola, la sua aria un po' sbarazzina, la sua nota un po' confidenziale. La fisonomia delle cose non si cambia.

La pipa sarà — come dice lo scrittore francese, con finezza di psicologo — la pipa sarà d'ora innanzi « le cachet auquel se reconnaîtront ceux qui furent des poilus et qui, en allumant la leur, nous conteront quelque horrifique histoire de tranchées;

ce sera le suprême bon ton, parce que la pipe sera anglaise, courte et bourrée de tabac blond; ce sera la suprême insolence, parce qu'on la fumera sous le nez des femmes délicieusement flattées d'être traitées en amazones de marque. Avec le cigare, on était jadis très parisien; avec la pipe, on le redeviendra demain, mais sous une autre forme. Dans le cigare, il y avait quelque vanité, pas mal de hauter et de la suffisance; dans la pipe, il y aura toute la simplicité un peu rude du soldat, aucune morgue et de l'intimité. Le cigare était anonyme; fumé, on le jetait dédaigneusement. La pipe sera essentiellement personnelle: ce sera la chose qui dure, celle qu'on soignera avec amour, celle qui nous rappellera mille souvenirs tristes ou glorieux, celle qu'on contemplera toujours avec attendrissement: « Ma vieille pipe des tranchées.... » N'importe qui pouvait allumer un cigare, n'importe qui n'aura pas la permission de sortir une pipe respectable de sa gaine de cuir; cette familiarité-là, les maîtresses de maison ne la souffriront que des vrais combattants. C'est que si, au temps de Roger de Beauvoir, il suffisait d'acheter un cigare pour devenir un lion, il faudra de notre temps s'être d'abord battu comme un lion pour avoir le droit d' en culotter une ».

* * *

La pipa deve la sua trionfale entrata nel mondo al buon soldato inglese, al buon soldato lungo, magro, ossuto, mandibolato, fumatore instancabile, e instancabile tormentatore di pipe. La pipa corta, tozza, sempre accesa, come un piccolo vulcano portatile, completa la plastica della sua faccia aguzza, e ne pare un accessorio indispensabile. Fra quelle labbra sottili, asciutte, tagliate geometricamente, la pipa acquista la parvenza d'una cosa animata, che faccia parte, anatomicamente, con la bocca stessa. Le stesse boccate, che l'Inglese caccia fuori dalle sue labbra magre, pare siano emesse in inglese come le sue parole, quelle sue parole tutte dentali, trattenute fra le labbra strette, e pronunziate con il minimo aprire della bocca e con il minor divaricare delle labbra. I latini, con le loro labbra grosse, carnose, rotondeggianti ai margini, sinuose, e sensuali, fumano diversamente. La

FRANS HALS, IL GIOVANE. LA VECCHIA E IL FUMATORE — DRESDA, R. PINACOTECA (Fot. [illegible])

loro boccata di fumo è più piena, più abbondante, più generosa, più espansiva, più... classica. Le nazioni marinare sono le più grandi fumatrici, e per la consuetudine continua con il ceto marinaresco — che non va tanto per il sottile, ma fa il suo comodaccio sempre e dovunque — sono anche quelle, nelle quali è più in uso la pipa. L' Inglese è per eccellenza il fumatore di pipa. Ricordo un essa nell'emettere sbuffi di fumo. Ricordo ancora il colore biondo di quel suo tabacco fra quelle dita secche e l'odore speciale di quel fumo, odore, che non si sente mai da noi. Una barca lunga, puntuta, e sottile come una libellula, spinta dalle vele triangolari, fiottanti al vento come le ali candide d'un gabbiano, ci venne incontro quando noi si era quasi all'altezza della statua della Libertà. Per

DAVID TENIERS: LIBERAZIONE DI S. PIETRO — DRESDA, R. PINACOTECA. (Fot. Alinari).

pilota, salito in alto mare a bordo del piroscafo, sul quale io mi trovavo, e che doveva condurmi a New-York. Nelle poche ore della traversata, seduto presso il timoniere, il rossigno marinaro, sbarbato ed asciutto come una vecchia, non faceva altro che riempire di tabacco e succhiare fumo da una pipa grossa e tozza, che egli teneva costantemente fra i denti stretti, e alla quale di tanto in tanto somministrava certi foglietti quadrati di tabacco, che egli staccava da un blocco di foglie compresse, che parevano un libretto. Seduto presso la ciminiera, pareva che il nostro uomo volesse gareggiare con una falsa manovra di vele, la snella ed elegante imbarcazione — che era manovrata da dilettanti giovani sportmans — fu ad un punto di venirsi ad infrangere contro il tagliamare del nostro piroscafo. Io guardavo, nella emozione del pericolo altrui, il pilota inglese. Questi continuava con la punta del dito a somministrare foglie di tabacco al fornellino della sua pipa, tranquillissimamente, e come egli vide negli occhi il mio sbigottimento, esclamò a denti stretti, accendendo un fiammifero sulla suola d'una scarpa: « La nostra rotta è esatta; essi sbagliano il gioco delle vele, e noi li mau-

diamo a fondo ». E continuò pacifico a fumare il suo tabacco biondo, dall'odore speciale, che da noi non si sente mai.

Fra i popoli, presso i quali la pipa ed il tabacco hanno il maggiore culto, primeggiano i Fiamminghi e gli Olandesi. Nella monografia del Dechambre sul tabacco è detto che il maggiore consumo di tabacco, per ogni abitante, si fa nel Belgio e nell'Olanda. In questa ogni dieci abitanti si ha una media di duecento chilogrammi di tabacco all'anno, e in quello una media di duecento cinquanta, mentre nell'Allemagna il consumo arriva a cento cinquanta e in Austria a centoventiquattro, per discendere a ottantacinque in Russia, e ad ottantuno in Francia. L'Italia sarebbe fra le nazioni, che fumano meno. Secondo una statistica, negli Stati Uniti d'America il consumo medio di tabacco per abitante supererebbe quello del Belgio. Quando Cristoforo Colombo sbarcò per la prima volta nell'isola, cui diede il nome di San Salvatore, nel suo cammino s'incontrò — come egli scrisse nel suo giornale — *con un grande numero di indigeni dell'uno e dell'altro sesso, che tenevano in mano un tizzo acceso composto di foglie, di cui aspiravano il fumo.* Certamente egli non avrebbe mai pensato che l'uso di quel tizzo di foglie si sarebbe così largamente diffuso in Europa.

A. GABRIEL DECAMPS: I CATALANI — PARIGI, LOUVRE. (Fot. Alinari).

Nel suo mirabile libro Edmondo De Amicis racconta che è in Olanda che si ammirano le più belle e le più eleganti botteghe di tabaccaio, e che per le vie delle sue città non si incontra che gente che fuma. Quello che mi stupì — egli scrive, parlando di Rotterdam — fu di vedere, a quell'ora, quasi tutte le persone, che incontravo, signori e povera gente, uomini e ragazzi, col sigaro in bocca. Questa malaugurata abitudine di *sognare da svegli*, come scriveva Emilio Girardin quando faceva la guerra ai fumatori, occupa una larga parte nella vita degli Olandesi. Questo popolo è forse di tutti i popoli del settentrione quello che fuma di più. L'umidità del clima glieue fa quasi un bisogno, ed il prezzo modestissimo del tabacco rende pos-

sibile a tutti di soddisfarlo. Per mostrare quanto sia radicata questa abitudine, basti dire che i barcaioli del *treschkuit*, che è la diligenza acquatica dell'Olanda, misurano le distanze col fumo. Di qui, dicono, alla tale città ci sono, non tante miglia, ma tante pipate. Quando si entra in una casa, quando si svegliano durante la notte, e lo riaccendono la mattina prima di mettere i piedi fuori del letto. Un Olandese, scriveva il Diderot, è un lambicco vivente; e pare infatti che il fumare sia per lui quasi una funzione necessaria della vita. Molti dissero che tutto questo fumo gli annebbia

SCUOLA OLANDESE: RITRATTO DI UN LANZO — ROMA, GALLERIA CORSINI. (Fot. Anderson).

dopo il primo saluto, l'ospite vi porge un sigaro; quando uscite, ve ne porge un altro, qualche volta ve ne riempie le tasche. Per le strade si vedono persone, che accendono un sigaro col mozzicone ancora acceso dell'ultimo fumato, senza soffermarsi, con aria di gente affaccendata, per la quale è ugualmente rincrescevole di perdere un minuto di tempo e una boccata di fumo. Moltissimi si addormentano col sigaro in bocca, accendono il sigaro l'intelligenza. Eppure se vi è un popolo, come osserva giustamente l'Esquiroz, che abbia un'intelligenza netta e precisa al più alto grado, è il popolo olandese. D'altra parte, in Olanda, il sigaro non è scusa all'ozio, nè si fuma per *sognare da svegli*; ognuno fa i fatti suoi cacciando fuori dei nuvoletti bianchi dalla bocca, regolarmente, come il tubo d'un fornello d'officina, e il sigaro, invece d'essere una distrazione, è uno stimolo e un aiuto

al lavoro. Il fumo, disse un Olandese, è il nostro secondo fiato; e un altro definì il sigaro il sesto dito della mano.

E come non ricordare la storia di quel signore di Rotterdam, strenuo fumatore e collezionista appassionato di pipe, il quale in un suo villino presso la città aveva raccolto e disposto — come racconta il De Amicis — in forma di museo, tutti i modelli di pipe, che vide il sole, di tutti i paesi e di tutti i tempi, da quelle che servivano agli antichi barbari per fumare la canna alle splendide pipe di schiuma e d'ambra sopraccaricate di figurine e cerchiellate di oro, che si ammirano nelle più belle botteghe di Parigi. Questo signore tabaccofilo e pipofilo fumava centocinquanta grammi di tabacco al giorno, e morì alla età di novantotto anni, così che fatto il conto, colla supposizione che abbia incominciato a fumare di diciotto anni, in tutto il corso della sua vita egli ne fumò quattromila trecento ottantatrè chilogrammi, colla quale quantità di tabacco si forma una striscia nera non interrotta della lunghezza di venti leghe francesi. Quando si

EGBERT VAN HEEMSKERCK: INTERNO — PARIGI, LOUVRE. (Fot. Alinari).

G. METSU: IL FUMATORE — VIENNA, GALLERIA CZERNIN.

esagera il De Amicis quando scrive che ve n'è una ad ogni passo, e che sono senza paragone le più belle d'Europa, non escluse le grandi botteghe di tabacchi d'Avana di Madrid. I sigari sono chiusi in scatole di legno, e tutte queste scatole sono ammontate nelle vetrine altissime, in mille forme architettoniche, come di torri, di campanili, di tempietti, di scale a chiocciola, che s'innalzano da terra fino quasi al soffitto. In queste botteghe, risplendenti di fiammelle, come botteghe di Parigi, si trovano sigari di tutte le forme e di tutti i sapori, e il tabaccaio cortese ve li porge in una apposita busta di carta velina, dopo averne spuntato uno con una macchinetta.

* * *

Queste tendenze fumaiuole, così largamente diffuse fra il popolo fiammingo e olandese, trovarono i loro sapienti illustratori nei pittori dei Paesi Bassi. Non vi è scuola d'arte, che abbia trattato così estesamente e così svariatamente il tema della gioia del fumo, come la scuola fiamminga. Non potendo fare dei madrigali al tabacco ed alla pipa,

sentì presso a morire, l'impenitente Olandese mandò a chiamare il suo notaio, e senz'altro preambolo: « Notaro mio, gli disse, riempite la mia pipa e la vostra; io mi sento morire ». Il notaio riempì le pipe, le accesero, e quindi l'Olandese dettò il suo testamento, che diventò poi celebre in tutta l'Olanda. Con esso furono invitati ai funerali tutti i fumatori del paese, ed ogni invitato ebbe in regalo dieci libbre di tabacco e due pipe, con l'obbligo di fumare senza interruzione durante i funerali. Il suo corpo doveva essere chiuso in una cassa rivestita internamente del legno delle sue vecchie scatole di sigari d'Avana, e al suo fianco doveva essere posta la sua pipa prediletta e una scatola di fiammiferi. I funerali riuscirono splendidi e velati da una nebbia fitta di fumo. Al cimitero — secondo il desiderio del defunto — tutte le persone del corteggio, prima di andarsene, sfilarono dinanzi alla bara, e vi gettarono sopra la cenere della loro pipa.

Dato questo feticismo olandese per il tabacco, si capisce facilmente come in tutte le città d'Olanda, le botteghe, che, dopo i caffè, danno maggiormente nell'occhio, siano quelle dei tabaccai. Non

DAVID TENIERS: IL FUMATORE.

GIOVANNI MIENZE MOLENAER: IL FUMATORE — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

(Fot. Anderson).

cotesti maestri burloni e giocondi si sfogarono a fermare i loro inni al fumo sulle piccole tele destinate a piccole pareti di piccole case eleganti e civettuole. Se è vero che l'anima di un popolo è tutta nella sua arte, e che in questa ogni nazione immedesima le sue tendenze, e materializza i suoi gusti, si può dire che nelle tele della scuola fiamminga e olandese, lo spirito popolare abbia scritto il poema del piacere gustativo e delle voluttà nervose della foglia del tabacco. E del fumo e della pipa i suoi artefici fecero il canzoniere delle loro piccole gioie casalinghe. Come i loro fumatori aspirano voluttuosamente le soffici onde di fumo dalle loro pipe tozze di nostromi bonari e filosofi! Pare che in essi il senso gustativo abbia squisitezze, che gli altri ignorano, e che con la faccia immobile e la bocca spalancata, godano in silenzio *la dolcezza che li sazia.*

Osservando le loro piccole tele, anche senza essere fumatori appassionati, si comprende l'intimo significato delle parole del loro caposcuola, di David Teniers, il pittore mattacchione e sollazzevole, quando esclamava che anche in una misera capanna, o in un alberguccio nudo, e su una panca di legno, si può ridere, cantare, e fumare una buona pipa, e trincare un delizioso bicchiere di vino generoso. Della pittura dello Steen fu detto che nessuno spinse a un più alto grado di potenza l'arte di far sentire il puzzo della pipa.

ADRIANO VAN OSTADE: CONTADINI ALL'OSTERIA — L'AJA, GALLERIA.

Quasi si direbbe che l'istintiva giovialità di questo popolo, gaio per natura, bonario per indole di razza, patriarcale per tradizione, lepido e sollazzevole per ereditarietà, zampilli dai suoi precordi con i cirri irrequieti del fumo, che palpita fuori pigramente crepitando, le nenie del paese, e la pacifica gente racconta barzellette e novelle giocondc.

Per una ironia della sorte questo popolo fiammingo, buon fumatore e buon motteggiatore, patriarcale e pacifico, ebbe la vita tormentata di con-

MICHELE GORDIGIANI: AUTORITRATTO — FIRENZE, PALAZZO VECCHIO, MOSTRA DEL RITRATTO. (Fot. Alinari).

dalla bocca aperta dei fumatori inchiodati dall'arte sua nelle tele deliziose. Ammirando quei quadretti di genere, la fantasia ci dispiega dinanzi agli occhi della mente la fumida taverna fiamminga, la Kermesse rumorosa, la buona cucina di Fiandra dalla cappa poderosa, sotto la quale il ceppo canticchia, tinuo da guerre e saccheggi, e di continuo le sue belle città furono smantellate e incenerite. Ma lo spirito di razza non muta, e la natura burlevole, anche fra gli orrori della guerra, si tramanda di padre in figlio, e anche oggi sprizza fuori dalle piccole anime infantili, allora quando il minuscolo

esercito dei monelli di Bruxelles sfila impettito per le vie principali della città, sotto il muso felino e mustacchiuto degli invasori, con i berretti trapassati da una carota parodiante il famoso elmo a chiodo. Ed anche oggi, come una volta, il mite popolo laborioso continua fra le stragi a fumare la sua pipa, perchè la pipa non è per lui una scusa all'ozio, ma è il sesto dito della mano, e il fumo è il suo secondo fiato. Ma pur troppo nella vita non vi è rosa senza spine. Quando i medici profetizzarono a Mark Twain, il famoso umorista americano, che il fumo soverchio del sigaro gli avrebbe fatalmente fatta andare in fumo anche la esistenza, sotto un accesso di angina di petto, lo scrittore scherzoso si scusò giurando che in tutta la sua vita egli non aveva mai fumato più di un sigaro per volta, e di non avere mai fumato durante il sonno, e di non avere mai tralasciato di fumare durante la veglia. E quando il primo accesso di angina di petto venne, e i giornali annunziarono — per ischerzo o per errore? — la sua morte, egli telegrafò agli amici che nella notizia c'era molta esagerazione. Ma questa cessò di essere, quando durante un altro fortissimo accesso, egli morì... *definitivamente*. Non vi è rosa senza spine, e anche fumare un solo sigaro per volta, e non fumare mai durante il sonno, alla Mark Twain, non basta, chè il tabacco pianta la sua spina proprio nel cuore dell'uomo.

Giovanni Franceschini.

GERARDO DOU: AUTORITRATTO — AMSTERDAM, MUSEO RIJKS.

ANGELO MORBELLI: I BRUCHI NEL VERZAIO.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA MOSTRA ANNUALE DELLA « PERMANENTE » DI MILANO.

La mancanza delle grandi Mostre internazionali ha, senz'alcun dubbio, favorito, quest'anno, le piccole mostre nazionali — potrebbero anche dirsi locali o regionali — l'importanza delle quali appare subito evidente e non soltanto agli occhi che seguano con degno amore lo svolgersi della nostra vita artistica, sia pure attraverso le infinite e inesauribili calamità del presente. Notevoli mostre si sono aperte a Napoli, a Roma, a Firenze e negli altri soliti grandi centri, dove esistono Società promotrici e protettrici, e qualcuna — come quella di Sarzana — anche in piccoli centri che seguon l'arte da lungi: a Milano, in questo medesimo periodo primaverile, dopo una speciale mostra di opere del Previati e del Fornara e dopo alcune mostre individuali di eccezione o su soggetti locali favorite dalla Famiglia Artistica, ne ha avute tre: quella degli Acquerellisti Lombardi, quella di una Casa di vendita al Palazzo delle Aste, che ha raccolto opere di eccezionale valore già conosciute o nuove affatto, ed è fin riuscita ad ottener premî dal Ministero, e questa, infine, della Società Permanente, alla quale non è venuta mai meno una dignità che non può essere trascurata.

La mostra di quest'anno, al Palazzo di via Principe Umberto, non era fatta di nomi altisonanti e di opere suscitatrici di nuove e grandi sensazioni; ma, in compenso, fu da essa eliminata molta roba che rasentava la volgarità e il luogo comune, di guisa che quanto vi rimase formava un complesso così armonico, da conciliarsi le simpatie perfino degli indifferenti.

Di fronte all'uscio d'ingresso, per esempio, un luminoso paesaggio invernale di Cesare Bertolotti e una figura femminile di Lucia Tarditi — una

giovane pittrice romana che procede tutt'altro che *tardamente,* mi sia permesso il facile bisticcio, per la sicura via tracciatale dalla sua genialità e dal suo vivo amore per lo studio — potevano bastare per il visitatore più esigente; il quale trovava, per altro, nella stessa sala, qua e colà, ragione di compiacimento, ora per qualche « pezzo » notevole del *nudo* di Luigi Serralunga, certo non tutto studiato sul medesimo modello, ora per la grazia di una testa infantile di Innocente Cantinotti, ora per l'effetto del « Notturno » di F. della Bruna, o per l'evidenza della marina di Mario Bertola, che esponeva altresì un buon paesaggio.

E maggiore era il compiacimento nelle due sale che seguivano, dove ridevano, alle pareti, opere di maestri e di giovani di alto valore — il Bazzaro, sempre sfolgorante, il Morbelli, di una penetrazione divisionistica sempre più profonda; e Antonio Piatti, pieno di eleganza nel sentimentale « Pettirosso » e di spiritualità nella mezza figura; e Angelo Landi, il cui vigoroso « Violoncellista » è stato prescelto per la Galleria d'Arte moderna del Castello Sfor-

EMILIO GOLA: RITRATTO (PASTELLO).

ANGELO LANDI: IL VIOLONCELLISTA MAINARDI (PASTELLO).

BASSANO DANIELLI: TESTA DI BAMBINO.

fin... nelle lettere del suo cognome » osservava un bello spirito; ma la grazia plastica pigliava subito il sopravvento sulla spavalderia orgiastica del colore, o meglio dei *colori*, e il Pellini, il Ghidini, il Ravasco, il Del Castagné, il Rusconi attrassero con dolce allettamento, che diventava tenerezza dinanzi

EUGENIO PELLINI: CONQUISTA (MARMO DI CANDOGLIA).

zesco; ed Emilio Longoni, poeticamente suggestivo, e Gian Emilio Malerba, nel « Mattino », e il Cavaleri, il Cressini, il Follini, Carlo Agazzi nelle freschissime « Rose assopite » e il Mascarini e qualche altro della II sala; e della III: la veramente calma « Serenità » di G. Sottocornola, la disinvoltura del ritratto di L. Brignoli, l'eleganza del pastello di Adolfo Ferragutti Visconti, la chiarezza del castagneto di Marco Calderini, la vivacità del lago di Clemente Pugliese Levi, la bravura dei ritratti del Gola e dell'Andreoli, l'evidenza veristica di C. Balestrini e di Tiziano de Luca Cinque, oltre a un vivido festoso « studio » di Cesare Fratino, e a due ritratti di Archimede Bresciani, il quale nel Conte Filippo Castelbarco raggiunge una potenza che ci fa ripensare ai capolavori di G. B. Morone.

Turbavano un poco la serenità della simpatica raccolta di piccole sculture, i due grandissimi pannelli di Mario Cavaglieri, « un pittore esuberante

GIOVANNI SOTTOCORNOLA: SERENITÀ.

CARLO BALESTRINI: LA SOSTA AL BETTOLINO

CESARE FRATINO: STUDIO.

alle due « parlanti » mani materne di Antonietta Pogliani, e faceva sorvolare sulle non comuni qualità plastiche del Maselli, del Tedeschi, del Galli e di qualche altro. Quelle mani (ammirate anche altrove) ci riportano col pensiero alla profondità suggestiva di certe altre cere di Medardo Rossi, come la suprema leggiadria del putto di Bassano Danielli (esposto nella sala seguente) fa ripensare ai grandissimi maestri fiorentini.

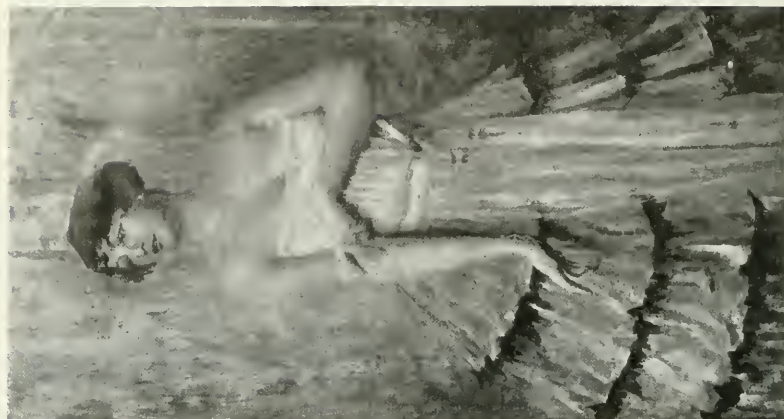
Questa squisita testina fu ritenuta il capolavoro

della sala, fors'anco della Mostra. Degna corona le facevano, con due altre piccole sculture, un ritratto di Signora di Giuseppe Amisani (il quale nel grottesco dello studio accanto raggiungeva una straordinaria potenza), una « Inondaziome » di C. Vettori più che notevole, come lo studio, per quanto meticoloso, di Attilio Ferri « Vecchio castagno », e quelli del Tominetti, del Riva, del Verno e qualche altro. Non va trascurato un efficace studio della signorina Rosa Menni, la quale ha ritratto il fratello, ufficiale dei bersaglieri, che offerse la giovane vita alla Patria.

Forte il ritratto di Carlo Cazzaniga nella VI sala; dove s'imponevano all'ammirazione generale dei piccoli geniali dipinti di Beppe Ciardi e di Pietro Fragiacomo. Pregevoli, oltre questi, vi apparvero i lavori del Sacheri, di Mario Bettinelli, di Rinaldo Agazzi, di C. Casanova, di Amero Cagnoni, e del Maldarelli, dell'Introina, di A. Jemoli, di Carla Celesia di Vagliasco e di Alina Padovani, e sopra tutti, per l'originalità sua, una « Sera » di Valentino Canever.

Nella sala VII una Casa di Mode volle raccogliere una serie di bozzetti di sue « creazioni » per dare un'idea dell'eleganza femminile attraverso la guerra; ma il risultato non mi pare sia tale da soddisfare soverchiamente i buongustai del genere. O io m'inganno, o non era precisamente ad artisti quali l'Alciati, il Bazzaro, il Mariani, il Beltrame, il Moretti Foggia che la Casa di Mode a-

EUGENIO OLIVARI. PASSEGGIATA NOTTURNA A VARAZZE.

ATTILIO BOZZINO: TESTA.

GIUSEPPE AMISANI: LA ROMANINA.

G. OPRANDI: IL FIGLIO DI CAINO.

LUCIA TARDITI: RISVEGLIO.

LODOVICO ZAMBELETTI: PULVISCOLO D'ACQUA

vrebbe dovuto rivolgersi per simili bozzetti d'eleganza femminile: a parte ogni valore dei detti pittori, più d'uno dei quali è maestro insigne, occorrevano, invece. degli specialisti, quali il Dudovich, il Terzi, il Ramo, l'Aldo Bruno, il Ventura.... riproduttori e « creatori » di eleganze raffinate. In ogni modo, il tentativo merita considerazione, come le ceramiche del Chini, la Fontanella della Pogliani, le minuscole graziose sculture in legno di Cipriano Caldonazzo e le acqueforti di Anselmo Bucci, del Casanova, del Vegetti, di Nina Ferrari, che ci riportano al trionfo ottenuto proprio in questa primavera, a Londra, dall' Esposizione della Società degli Acquafortisti italiani, per la quale, come si sa, un gran maestro d'oltre Manica, il Brangwyn, non ha lesinato il suo vivissimo elogio.

PASQUALE DE LUCA.

ANTONIO PIATTI: I FASCINI DEL SOGNO.

L'ARTE A SARZANA.

L'Esposizione d'arte di Sarzana è contributo del genio italiano alla guerra. Un gesto così nobile e commovente non poteva che trovare il più largo consenso e l'ammirazione di tutti gli italiani. Si vede, infatti, che moltissimi amatori e gran parte del pubblico minuto hanno voluto riconoscere tale particolare significato, affollando le cinque ricchis-

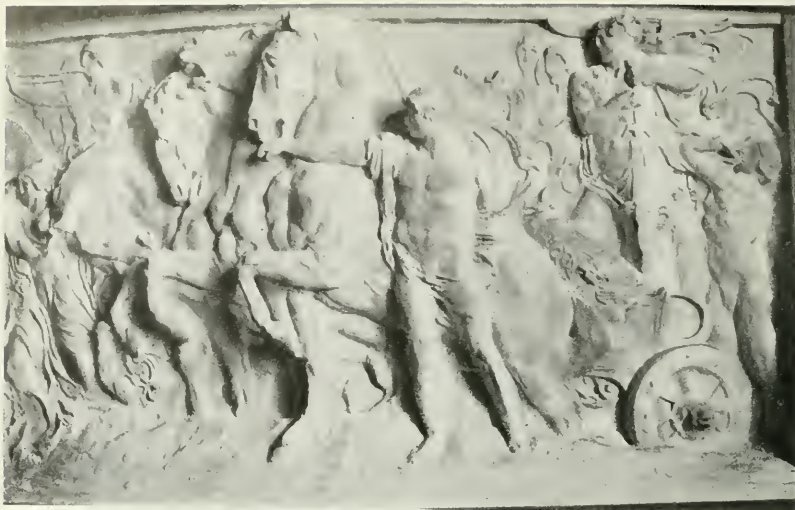
sime sale della Mostra. Qui, bisogna dar lode ad Ettore Cozzani, vero e chiaro ingegno latino, il quale nulla ha trascurato, amore, costanza, grandezza, decoro, per donare agli occhi dei visitatori quel perfetto e luminoso ardimento che si chiama l'organizzazione di questa robusta ed espressiva casa di umanità. Il ricavato della vendita d'ogni del pensiero e del cuore, fossero riuniti a vivere uno stato di vita transitoria, accomunati da una fede sicura, dall' immancabile certezza.

E così, ad Ettore Cozzani, anima eletta e cuore nobilissimo, che rivolgeva un caldo appello agli artisti d'Italia perchè avessero mandato qualcosa di loro, risposero gli artefici più insigni, i nomi

GIOVANNI PRINI: IL SEGRETO DEI BIMBI

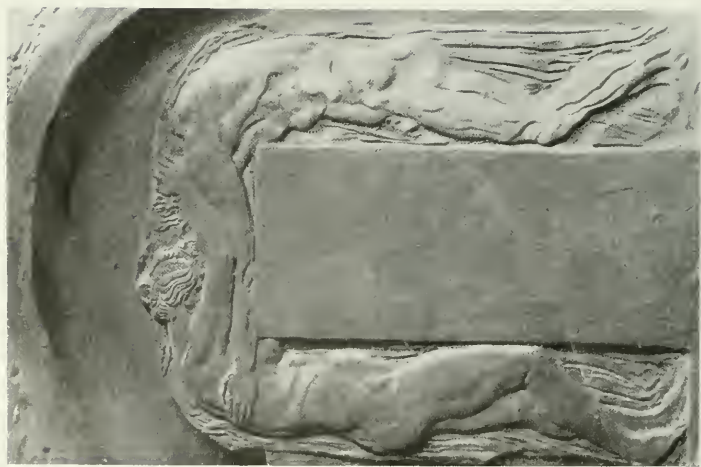
singolo quadro e scultura è devoluto a beneficio del posto di ristoro della Croce Rossa, in Sarzana.

Quando la guerra d' Italia sarà chiusa con la perfetta armonia fra tutti i popoli, allora soltanto si sapranno i nomi di quei soldati dell'ideale, umili gregari di una più umile schiera, che semplicemente, romanamente sacrificarono e rinunziarono alla facilità di intascare dell'oro, perchè altri, soldati, feriti, prigionieri, mutilati, madri, spose, sorelle, nulla avevano per ristorarsi e riscaldare le membra. Questo è il fronte interno. Una situazione anormale ha fatto sì che tutti, uomini del braccio, più cari ai frequentatori di Esposizioni nazionali e regionali. Nessuno mancò all'appello. Tutti mandarono, tutti vollero mostrare, da Leonardo Bistolfi a Eugenio Baroni, che nel momento attuale nessuna cosa può aprire, come l'arte, una parentesi ideale e procurare un certo benessere.

La maggior parte dei lavori, bronzi donati quasi tutti a fusione compiuta, sono ispirati a un senso di bellezza segreta, quasi particolare. Bistolfi, il sovrano del nudo e della elegìa, offre un bassorilievo, gagliardo di forza, di efficacia, di geniale fattura. C'è il Trentacoste con un altro bassori-

ANGELO ZANELLI: TRIONFO DELLA VITTORIA.

ARTURO CAMBELLOTTI: LA LEONESSA.

ONORATO CARLANDI: IL TEVERE.

ANTONIO DISCOVOLO: UN'ONDATA.

LEONARDO BISTOLFI: MOTIVO ELEGIACO.

ARTURO DAZZI: LA DOLENTE.

lievo, pure ammirato. — Dei giovani, c'è Angelo Zanelli, il magnifico Zanelli, coi bozzetti del mirabile fregio che adorna l'Altare della Patria in Roma; c'è Eugenio Baroni, già troppo e favorevolmente noto per presentarlo ai lettori.

Arturo Dazzi è rappresentato da una testa di donna, *La dolente*, alla quale l'artista felice dona una espressione, uno spasimo, una passione vera: non si può guardarla senza soffrire. *Il segreto dei bimbi* del Prini è un grazioso gioiello che emula la caricatura. Senza dubbio, è scena vera, realissima, del gran mondo dei piccoli. Come espressione selvaggia, *La leonessa* di Arturo Cambellotti si avvicina di molto alla belva viva, se non l'incarna addirittura. L'occhio del felino è qualcosa di finemente espressivo, così pure la posizione della zampa destra e della coda respirano il movimento, il calore, l'ira, l'agguato. Temereste di vedervela addosso da un momento all'altro.

Alla ricca schiera, hanno aggiunto opere nobili il Bazzaro, lo Zenatello, il Pellini, la Pogliani, l'indimenticabile Calandra, ed altri. Di quest'ultimo, la povera vedova invia una squisita testa di cavallo.

La pittura non è meno ricca e varia della scultura: Francesco Paolo Michetti espone un pastello in cui risalta sul mare una donna abruzzese; c'è Ettore Tito, i Ciardi, Fragiacomo padre e figlia, Ferruccio Scattola con un *Angolo di Venezia*; Edoardo Pansini, il calmo, l'efficace e sobrio artista che non ama i quadri saturi di colore e che ne *Le bagnanti al parco* è, come sempre, di una delicatezza quasi trasparente; Gaudenzi che ci ha donato *La madre*, una madre che bacia il suo bimbo: quadro teneramente sentimentale. Quel labbro posato sulla testa del bimbo sembra voler comunicare a costui la gioia della vita. Antonio Discovolo che ama ritrarre i marosi e dalla fantasia bizzarra delle onde una forza superba; il Casciaro ha un pastello solido e colorito: *Castro nel bosco*, e Carlandi una placida, verissima, limacciosa veduta del Tevere.

Dimenticavo che in questa Esposizione le stampe originali abbondano, come l'acqua forte, la litografia e la xilografia. Lo spazio mi vieta discorrerne a lungo. Ma voglio accennare soltanto ad Antony de Witte che a me sembra il più fresco e il più veritiero; egli è xilografo che tratta la matita senza il minimo turbamento. Il suo *Canale di Livorno* ha qualcosa di prodigioso nella fattura miniaturata: esso dà, fin da questa Esposizione d'arte, una promessa di vita certa e luminosa alla xilografia, libera, pura, sincera, efficace espressione del vero.

FRANCESCO GERACI.

GIUSEPPE CASCIARO: CASTRO NEL BOSCO.

UN ALTRO BUSTO DI OBERDAN.

Al busto del biondo martire triestino, opera dello scultore Alberti, riprodotto nell' ultimo numero dell'*Emporium*, ne facciamo seguire un altro di Emilio Aschieri, artista romano che, sdegnato di veder bugiardamente riprodotta ovunque l' immagine di Oberdan sotto le sembianze di un teppista, lo volle far rivivere e palpitare nella sua verosimiglianza nobile, scultoria, qual'era nei momenti che la febbre dell'alta idealità lo esaltava. L'artista ebbe presente, quale la vide nella sua giovinezza, quella figura sparuta e negletta, sempre in sè pensosamente raccolta, dolce di aspetto e mite di carattere, che nell' intimità si facea bella, grande, radiosa, quando, per la redenzione della sua Trieste, con calda ispirata parola arringava il popolo; e modellando quel busto quasi per imperioso bisogno dell'anima sua, ha fatto schietta e vera opera d'arte.

« IL FIGLIO DI CAINO » DI G. OPRANDI.

La immane tragedia che da due anni insanguina l' Europa ha ispirato al giovane pittore loverese Giorgio Oprandi il quadro che riproduciamo in tricromia, con questo titolo.

L'Oprandi ha tradotto con efficacia una visione di dolore e di sangue, dove, in un ambiente di strage, appaiono personificati l'antico spirito fratricida che getta l' uomo contro l' uomo, e l'eterno spirito dell'amore umano, che ancora una volta piange di indicibile orrore e di immensa pietà. È un quadro nobilmente concepito e dipinto con delle delicatezze di toni non comuni.

L'Oprandi è già favorevolmente noto per aver vinto, nel 1913, il concorso nazionale Oggioni.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

Vol. XLIV N. 261

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA SCIENZE VARIETÀ

SETTEMBRE 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

G. SPINELLI: « IN AMARITUDINE SALUS ».

(Disegno per copertina di numero unico Pro Orfani del terremoto della Marsica)

EMPORIUM

Vol. XLIV. SETTEMBRE 1916 N. 261

UN INTERPRETE DELL'ANIMA SARDA: GAETANO SPINELLI.

L pittore Gaetano Spinelli è un solitario nella vita e nell'arte; è un « originale », tra gli artisti: un solitario e un originale appunto perchè alla sua figura, non parlo ora della sua arte, mancano le caratteristiche esteriori di quella affettata originalità e, come dire?, solitarietà che sono spesso come un abito, quasi una risorsa professionale tra i cultori delle arti belle.

Guardatelo, nella fotografia che, un po' a stento, egli mi ha concesso di riprodurre: è una diffamazione grafica, dice lui: eppure, anche a chi lo vede.... senza fotografia, l'ottimo Spinelli fa l'impressione, la prima volta, se non è nel suo studio e se non discorre d'arte, fa l'impressione d'un piccolo grasso borghese, dall'affettuosità un po' rumorosa, dal facile gestire, dalla facile loquela, sodisfatto di sè, innamoratissimo delle sue piccole comodità e del suo benessere fisico. Aggiungete a queste presunte (soltanto presunte, a dir vero!) qualità negative, la peggiore di tutte: egli è un professore: è, anzi, un bravo professore, che ama la scuola e gli studenti e consacra a quella e a questi, e alla correzione dei lavori, e ai « cinque » e ai « sei » dei registri e degli scrutini e a mille altre cose pochissimo intellettuali e pochissimo divertenti, la miglior parte del suo tempo e delle sue energie: ed è anche tanto reputato, come professore, che il Ministero lo manda volentieri su e giù per l'Italia a fare ispezioni a colleghi più giovani e meno provati. Non gli manca, insomma, che l'eleggibilità all'ufficio di capo d'Istituto (e chi sa che non abbia anche quella modestamente dissimulata tra le pagine di qualche vecchio Bollettino del Ministero dell'Istruzione!), perchè si possa dire che tutti gli aspetti della burocrazia delle nostre scuole medie si assommano nella sua persona rotonda e pienotta.

GAETANO SPINELLI.

Come intravedere, attraverso questa scorza rude e tutta imbastita di prosa, una calda, squisita, impetuosa anima d'artista? È un'anima che non si manifesta di primo acchito. Ha quasi il pudore a manifestarsi: i suoi entusiasmi tormentosi, la sua fede inconcussa, la sua sete inesausta di verità e di bellezza gli sembrano, forse, così poco conciliabili con quella sua esteriorità, che egli teme di guastarle parlandone. Ma

quando ne parla, è un altro. Ha il candore d'un fanciullo, il fervore d'un apostolo, gl'impeti e il rispetto religioso di un innamorato che sia al suo primo amore. Diventa eloquente. Una volta, senza pensarci e quasi senza accorgersene, mi uscì in una formula: « sentire, sentire, sentire: questo è l'arte ». E veramente nessuno avrebbe avuto maggior diritto di lui, di esprimersi così. Quando con gli occhi della mente persegue un fantasma luminoso egli « sente », davvero. Il suo buon faccione di provinciale pacifico ne è trasfigurato: qualche cosa di puro e di gagliardo, di austero e di ingenuo vi passa sopra; e son come tanti battiti d'ala di quei divini angeli del Purgatorio dantesco. E quando il suo petto non può contener più la piena della commozione, sembra che il respiro gli manchi e il sangue

G. SPINELLI — « TESORO MIO! » (DISEGNO A MATITE COLORATE).

G. SPINELLI — IN SARDEGNA.

Da un bozzetto del pittore).

G. SPINELLI — DOLORE.

G. SPINELLI — NELL'ATTESA.

gli gorgogli in una specie di rantolo affannoso: e poi il suo affanno si scioglie in un grido buono e infantile com'è infantile, in quei momenti, la sua anima: « mamma mia! » — un grido che è quasi di prammatica, e gli sale su su, violentemente, come dal fondo del cuore.

Qualche volta, l'ho sentito legger dei versi: e confesso che pochi, forse nessuno dei tanti professionisti della declamazione sanno trovar come lui la via del cuore. Ricordo una sua lettura: una lettura senza pubblico, intendiamoci; tutta per me: o piuttosto, che importava, a lui, che ci fosse uno spettatore? il mio amico Spinelli leggeva proprio per sè con l'egoismo inconscio e raffinato degli esteti, leggeva per la sua anima, per il suo bisogno prepotente di bellezza. Il volume: il secondo delle *Laudi* del d'Annunzio; la poesia: *Per la morte di Giovanni Segantini.*

Spenti son gli occhi umili e degni ove s'accolse l'infinita Bellezza....

A questo punto, il mio dicitore s'interruppe: « Mamma mia! Umili e degni. È ineffabile il contenuto di queste due parole semplici. È ineffabile: io lo sento. Non tutti, non sempre siamo degni di contemplar la natura. Degni, veramente, soltanto pochissimi spiriti privilegiati da Dio. Ma anche se il privilegio, per dono divino, fosse allargato, e tutti noi ne partecipassimo, anche allora saremmo degni soltanto a condizione d'essere infinitamente umili, come davanti a un grande mistero. Quanta umiltà, dovrebb'essere in noi! E davanti alla natura, intendi, non nelle sue sole manifestazioni complesse, negli spettacoli orridi imponenti incantevoli che a volte ci offre: davanti al mare, che so io, davanti a un tramonto, davanti a un gioco luminoso di raggi solari nelle nevi intatte delle montagne, davanti a un viso celestiale di donna. No, no. Lo stesso rispetto, la stessa umiltà anche davanti alle minime cose: un'ombra, un fiore, una mano. Anche davanti a quelle linee semplici che facciamo riprodurre come esercizi elementarissimi ai principianti. È sempre lo stesso divino Artefice, che noi osiamo imitare; e se non Lo sentiamo anche ne' più piccoli frammenti della Sua opera, se non Lo sentiamo, che stolto ardimento è il nostro? »

G. SPINELLI — MAMMINA.

. ˙ .

Questa religione dell'arte, Gaetano Spinelli l'ha respirata in casa sua, fin dalla prima infanzia. Il suo primo maestro è stato suo padre, Francesco, la calvizie e la pancia già più che incipienti. I pettegoli di oggi e gli studiosi di domani — voi non sapete, i pettegoli della posterità si chiamano « studiosi », o, con una parola ancor più pretensiosa, « eruditi » — potranno trovar la data precisa, del

G. SPINELLI — « DIES MEI SICUT UMBRA ».

un pittore valoroso e poco conosciuto che passò la lunga vita operosa a Bitonto, sua patria, modestamente. E a Bitonto è nato anche il nostro Gaetano, circa trent'anni fa; qualche cosa più che trenta, veramente; ma non so se egli abbia anche la civetteria di dissimulare l'età come avrebbe, se non fosse un uomo di spirito, quella di dissimular resto, nei ruoli d'anzianità del Ministero della Pubblica Istruzione: una « fonte » preziosa, per tante notizie!

Ma torniamo a Bitonto. Lo Spinelli ricorda spesso con commozione, nei suoi discorsi, gli austeri insegnamenti del babbo suo; l'austera vita di raccoglimento di cui il valentuomo dava, a lui e ai suoi

fratelli, ora stimati professionisti, l'esempio: e ricorda religiosamente la sua mamma, da tanto tempo ora morta anche lei, la cui vita è stata tutta un affettuoso e silenzioso sacrificio per la vita dei suoi. Il padre non avrebbe voluto fare, anche del suo Gaetano, un pittore: lo mandò all'Istituto Tecnico, forse per cavarne fuori un ingegnere. Ma al giovanetto audavan più a verso i pupazzetti che la matematica, e alla fine (c'è stata anche di mezzo una bocciatura in questa benedetta materia; ma è meglio non dirlo) alla fine, col consenso dei suoi, Gaetano ha sostituito, all'Istituto Tecnico, l'Istituto di Belle Arti di Napoli, al professore di matematica il Morelli: quanto miglior atmosfera, per lui, quanta maggior comunione di spirito col suo nuovo Maestro!

Compiuti poi gli studi all'Accademia Albertina e al Museo Industriale di Torino, lo Spinelli entrò nell'insegnamento: una brevissima tappa nella Scuola Tecnica di Bitonto e nell'Istituto Tecnico pareggiato di Catanzaro; poi. l'ingresso « in ruolo » negli Istituti Tecnici governativi: Sassari, Palermo, Firenze.

Sassari fu la città che più colpì lo spirito dello Spinelli: il giovane artista, nella pienezza del suo entusiasmo, amò e sentì profondamente l'anima selvaggia della Sardegna, questa regione mite e fiera, dai tragici scoramenti e dagli impeti generosi. Per due anni, Sassari fu la sua « residenza » e i dintorni della città la mèta delle sue gite; per tutte le estati successive la Sardegna, specie la sua provincia più settentrionale, lo ha immancabilmente riveduto, pio pellegrino dell'arte, instancabile esploratore dei borghi più remoti.

G. SPINELLI — LE RENAIOLE.

In questo modo, lo Spinelli è divenuto il pittore della Sardegna, così come il Ciusa ne è lo scultore, e una scrittrice più largamente conosciuta, Grazia Deledda, ne è la poetessa, la delicatissima interprete nell'arte letteraria. E a qualche accorata novella della Deledda fan pensare certi quadri profondi nei quali lo Spinelli, con la sicurezza di disegno e con la vigoria di colorito che è sua, ha presentato alcuni aspetti dell'intima tragedia dell'anima isolana.

Profondo e complesso, è il quadro *Nell'ombra*

di Sardegna, dipinto a Torralba, in provincia di Sassari, nel novembre 1913. Sono tre donne in lutto, che seggono vicine, forse a una veglia funebre. Si trovano insieme per il dolore che le accomuna; ma quanto raccoglimento in ciascuna di loro, malgrado questa unione; quanto è isolata, ciascuna, nel proprio grande dolore! Ecco a sinistra, accovacciata, la figura della donna più anziana: figura ossuta, adunca, che ha qualche cosa di spettrale: il suo sguardo ha una fissità che ti ferisce come la punta di un pugnale. Più austera, più composta, più rigida, con lo sguardo trasognato e intento, la figura di mezzo sembra sentire il suo dolore come una inesprimibile fatalità: è veramente, essa, una figura mirabile. E a destra è una giovanetta, che sembra sognare. C'è in lei più mollezza: il dolore le pesa, ma non estingue nel suo corpo accasciato una favilla di desiderio. Lo Spinelli, che si compiace del giudizio degli umili, mostrò il quadro, terminato, a una delle sue modelle, quella che gli aveva servito per la figura centrale. Nella povera donna la sorpresa per la rapidità del lavoro — poichè lo Spinelli è veramente d'una sveltezza diabolica, quando disegna e quando dipinge, e vive e sente e freme, in quei momenti, con una straordinaria intensità: è un altro uomo — questa sorpresa, dico, fu solo superata dalla

G. SPINELLI — RITRATTO DELLA SIGNORA M. S. (A SANGUIGNA).

G. SPINELLI — FRA CESTE E CULLE.

commozione: « Est una cosa chi podede essere » (È una cosa proprio vera, è proprio proprio così), esclamò piangendo: e non si stancava di guardare il quadro e di piangere.

Ma vogliamo sentire, ancora, i giudizi degli umili? È un vecchio contadino sardo, che davanti al quadro *Dies mei sicut umbra*, una triste figura di donna seduta immobile, sotto il peso di un cupo dolore, esce a dire: « Questa, questa è l'anima della Sardegna ».

Ma continuare su questo tono sarebbe come riportare una serie di attestazioni mediche sul pregio alta, flessuosa, forte, dalla bocca sensuale, dagli occhi neri profondi tristi. È la moglie di uno dei tanti emigrati in America: ha con sè, quasi abbandonato tra le braccia, il suo bambino dormiente; ma lo sguardo, il pensiero della bella donna son lontano, lontano. L'ottimo Spinelli, mentre m'indugiavo a guardare il quadro, me ne discorse: del quadro, e, più, della modella. « Si chiamava Margherita », dice con un mezzo sospiro (ah, mezzo sospiro birichino!), « ed è stata la donna che mi ha colpito di più ». Io guardo il mio interlocutore, a questa confessione: egli si adombra,

G. SPINELLI — NELL'OMBRA DI SARDEGNA.

di uno specifico o una collezione di « buone referenze »; e allora meglio varrebbe citare i nomi di critici illustri od egregi che parlarono con simpatia o con ammirazione dello Spinelli: dal che mi astengo deliberatamente, perchè il mio scopo è solo di fare un po' compagnia, molto alla buona, a quei lettori che han piacere di « far la sua conoscenza »: e questa « conoscenza », perchè sia alla buona, è meglio farla senza preoccupanti presentazioni. Da presentazione, se mai, avran servito già, in una forma molto semplice e genuina, le illustrazioni di quest'articolo. E con la scorta di esse, continuiamo.

Mora di macchia è un fiore di donna, non più freschissima, ma nella pienezza del suo splendore: si fa serio; non vuol che si fraintenda sul significato del suo interessamento. E racconta, lungamente, come la bella contadina fosse restìa a « posare »: e come solo dopo lunghe trattative, sottostando a condizioni gravose (qualche volta, per ottenere che una donna posasse poche ore, in quei villaggi sardi dove lo consideravano con istintiva diffidenza perchè pittore e perchè forestiero, dovè prestarsi a far gratuitamente il ritratto a tutti i membri della famiglia!), solo grazie alle intercessioni del sindaco, del parroco, del pretore e di qualche « notabile », potè vincerne la ritrosia, e averla davanti a sè, e ritrarla.

Ed ecco un'altra caratteristica figura sarda: un *Uomo di Barbagia* (1914), fiero come un brigante

e mite come un fanciullo: ha le mani una sull'altra, come in attesa. Che attende? pane, forse, redenzione, vita nuova: o attende anche lui, come la « mora di macchia », qualche assente? Ecco tutta luce, nel vano di una finestra, una donna in-

Ma se la vita sarda è stata per Gaetano Spinelli la principalissima fonte d'ispirazione, egli non ha già voluto esser cieco e inerte quando è stato altrove. A Marina di Carrara, ad esempio, ha dipinto, con bella sicurezza di linee, *Le renaiole*

G. SPINELLI — « MORA DI MACCHIA ».

cinta, *Nell'attesa* (1914). Il suo sguardo velato di malinconia ha una dolcezza strana; ed è luce tutt'intorno a lei, luce nello sfondo, una vallata verdeggiante e una montagna con gli alberi in fiore. Ecco altre scene sarde: *Fra ceste e culle*, quadretto dipinto a Sennori (Sassari) nel 1905, *Dolore*, dipinto a Bono (Sassari) nello stesso anno, *In chiesa*, disegno fatto a Ploaghe (Sassari) nel 1912.

(1911), e *La nidiata* (1911) nella quale è qualche figurina delicatissima. A Manfredonia, due bimbe colte in atto affettuoso gli hanno suggerito un delizioso bozzetto, *Mammina* (1910).

Il titolo di questo lavoro mi serve a passare opportunamente a discorrere d'alcune cose recenti nelle quali l'anima buona di Gaetano Spinelli si esprime con singolare eloquenza. Son disegni a

sanguigua di grandi proporzioni, « buttati giù » alla brava, in una o due ore di lavoro febbrile, ai quali l'autore, dopo averli tratteggiati, mostra di non pensar quasi più. In tempo non maggiore (risorsa invidiabile per lui e.... per chi posa) egli fa, sempre a sanguigna, dei ritratti che son miracoli di rassomiglianza e di espressione. Se si dedicasse a questa forma di attività, diventerebbe presto un capitalista, perchè pochi hanno i requisiti, come egli li ha, per essere pittori di ritratti « alla moda ».

Ma torniamo ai disegni che si possono riconnettere con *Mammina*. Ne scelgo due, e vorrei che i lettori s'indugiassero a considerarli. Una mamma che stringe a sè, quasi con frenesia, il suo bimbo, e gli preme la guancia contro la guancia, e una mamma che al suo bimbo dà il latte, e s'indugia a contemplarlo, in atto di infinita dolcezza. Son disegni vigorosi, sicuri, profondamente animati: c'è, in essi, qualche cosa che non si dimentica: c'è un divino sentimento della maternità, che li avviva.

Bisogna accennar qui a un particolare biografico, in questa che non è e davvero non vuol essere una biografia di Gaetano Spinelli. Egli ha sposato una signorina sarda, ed è il migliore dei mariti e il più tenero e il più entusiasta dei papà. Questo basta a spiegare come egli abbia saputo cogliere felicemente la poesia viva e schietta della maternità e della vita famigliare. Alla sua bambina avrà fatto cento volte il ritratto, e cento volte glie lo rifarà. E son ritratti nei quali riman sempre consacrato qualche aspetto dell'animuccia infantile di Luisella: son frammenti di un piccolo grande poema intimo che gli si vien determinando nel cuore. L'arte dello Spinelli si va facendo così più penetrante e più sicuramente analitica: e il capolavoro, il quadro immortale che farà dimenticar tutti gli altri quadri e tanti altri quadri ancora, sarà Luisella, la bimba ridente che ancora non compie l'anno, a farglielo fare.

Eppure, a chi gli dicesse che è impossibile che sappia ritrarre quell'amore di bimba, che tutti i suoi ritratti non sono che scarabocchi in confronto del visetto di lei, egli sorriderebbe ringraziando e consentendo con convinzione, come se gli si dicesse una cosa lusinghiera: l' « artista », naturalmente, batterebbe in ritirata, senza nemmeno l'onore delle armi, davanti al « papà ». E a chi poi gli dice, per fargli un complimento (ed è proprio un complimento, ve lo assicuro, molto più complimento per lui che per la bimba), che Luisella gli somiglia tanto tanto, egli sorride ancora, e ancora ringrazia e consente beato; poi, lisciandosi la testa calva, aggiunge con un po' di nostalgia: « Sì, ma ha i capelli! »

GIOVANNI FERRETTI.

G. SPINELLI — RITRATTO DELLA SIGNORA F. B. (A SANGUIGNA)

LE CHIESE GOTICHE DI FRANCIA.

I. *Nel tono de l'elegia.....*

EL fiore cruciforme che sboccia sul più alto stelo d'una Cattedrale forse gittò l'arte gotica la sua sfida più ardita, ed insieme esaltò il significato ineffabile de le più meravigliose creazioni che la terra abbia mai visto sorgere come per incanto, moltiplicate in un'epoca sola per tutte le epoche avvenire. Ci giovò quella sfida sublime per un allenamento degli spiriti che ne l'architettura de le Cattedrali gotiche ritrovò costanti occasioni a le sue riprove d'ascensione spirituale, come vi ritrovò un simbolo di quella sua « intima architettura » che ha le linee del pensiero e la forma de le imagini, ed è cementata dal sentimento di quell'architettura « intima » dico, che è la vita interiore d'ogni spirito consapevole. Quando l'augello vola di ramo in ramo sente senza dubbio che un poco l'attitudine sua al volo avrebbe abbastanza intuite e create quelle forme architettoniche che esercitano la sua impareggiabile agilità: non è altrettanto vero che l'uomo sembra averlo costruito lui l'universo e tutte le sue bellezze, anche quando nasce tanto tardi da doverne riguardare a distanza di secoli la data di creazione? Sarebbe un inno di lode e di riconoscenza se non fosse un'elegia questa commozione d'animo, intonata primamente da un lutto che, fra le Cattedrali magnifiche, diremo « di famiglia »: la rovina de la Cattedrale di Reims. Le sue due torri non furono mai compiute, e come nel passato essa intese ricordare eternamente il battesimo di Clodoveo, sorgendo sopra il sito medesimo di un edificio di stile romanico a tal memoria consacrato e più volte distrutto dagl'incendi, — ne l'avvenire parve avere dei presentimenti e dei brividi per il futuro danno che l'attendeva. I re di Francia vi si facevano consacrare: e dal 6 maggio 1211, data de la sua iniziale fondazione, il profumo de le mistiche unzioni pervase sempre per ogni cittadino francese e per ogni cultore de le origini d'una civiltà cristiana e grande come quella francese, le sue vaste proporzioni di 138 metri di lunghezza e 30 di larghezza.

I nomi di Jean d'Orbais, di Jean Leloup, di Gaucher de Reims, di Bernard de Soissons e di Robert de Coucy vi hanno continuato una meravigliosa collaborazione successiva che a lo storico de la sublime Cattedrale par che non possa non provare rimorso un'età che interruppe per prima quella catena di attività creatrice cui i secoli posteriori non lasciarono più riprendere. Le 350 statue che hanno popolata la sua imponente facciata, i

CATTEDRALE DI CHARTRES.

suoi portali che da soli fanno curvare per timore e tremore le fronti dei re e de le moltitudini che ardiscono entrare, dicono ancora, ciò nondimeno,

CATTEDRALE DI CHARTRES STATUA DI DAVID.

col fascio compatto de le più ardite colonne de l'interno, quanta grandezza ci può essere anche in un solo periodo di attività, e quanta incapacità e vacuità in lunghi e moltiplicati periodi: dicono ancora che oltre l'opera deleteria del tempo, — del resto assai più lenta, — la maestà d' un' opera d'arte creata così ne la pietra come visse ne l'imaginazione impressa degli artisti medioevali, non teme nemmeno l'improvvisa fulminea devastazione barbarica che su lei si abbatte.

Il furore, le selvagge passioni hanno per complice più spesso e più veramente la carne che lo spirito: e al disopra de le nubi tempestose, eterno sempre il sole sorride.

La più antica storicamente de le Cattedrali sorelle ci sovviene intanto per lo studio di tutte, mentre alcune ci appassionano tanto per le dolorose vicende a loro serbate nel nostro tragico periodo. — Agli archeologi e a tutti gli studiosi del gotico la Cattedrale di Chartres presenta il più vasto campo d'osservazione e il più svariato.

A noi pare di ridurre a ben meschine e sufficienti forme le imponenti dimensioni con accennarle in poche aride cifre, da cui esula certamente il colore e il calore de la visione palpitante in cui vorremmo far rivivere le commozioni più forti. La larghezza inusitata de la crociera, l'originalità de le disposizioni architettoniche in ogni lato, un'esuberanza del fantastico, ed insieme un'euritmia del simbolico, una straordinaria ricchezza de l'elemento decorativo, il *Campanile-Vecchio*, una meraviglia unica de l'epoca medioevale.... vorremmo qui suggellare in una parola sola quanto tutti i critici e storici de l'arte nel nome del Vescovo Regnault de Monçon che a la Cattedrale del Vescovo Fulberto diede la forma attuale, ripeterono in una inesauribile intuizione di sempre nuove bellezze sul corso immortale di quel capolavoro di linee e di pietra.

Certamente nessuno avrà ancora potuto scordare quel poema di fede e di bellezza che in onore de la Cattedrale di Chartres scrisse l' Huysmans: *vademecum* degli amatori d'ogni raffinato gusto d'una de le più belle ed intense epoche che ricordi la storia. Si serba negli occhi de la fantasia la stessa dolcissima vellutata visione de le vetrate, le più belle che monumento di simil genere possieda, le quali datano dal regno di Filippo Augusto. Il translucido sogno che al di là de la pittura l'arte, instancabile ricercatrice del cielo ancor nascosto agli uomini, ha perseguito da secoli, a Chartres ha fatto una conquista, e vi si è riposato in una tappa soave, non infeconda, non letargica, ma tale che

CATTEDRALE
DI CHARTRES.
IL CAMPANILE
NUOVO.

vi riposa anche tutti gli spiriti che stanchi de le volgari ambizioni e de le illanguidite aspirazioni del tempo presente, a ritroso dei secoli vanno a riconfortarsi, a ritemprarsi. Sono 131 vetrate grandi e piccole, parecchie migliaia di metri quadrati, su cui si può indugiare con la maggiore attenzione col maggior acume critico, stupefatto, e sopratutto con la forza più intensa de l'incanto che un'anima conscia ed aperta a tutti i raggi di sovrumana beltà possa con gaudio ultraterreno subire. È in quel disposamento di colori attraversati da la luce che l'anima si confonde, nè ci si accorge se siasi in quei colori adagiata e velata, o sia trasvolata oltre il velo de le imagini translucide per l'itinerario più diritto e più fulgido del raggio che mena fino al cielo.

Ma il tono di lamento ritorna ne le nostre parole, e viene da la Cattedrale di Soissons non meno notoriamente offesa dagli obici tedeschi. L'unione dei due stili romanico e gotico vi fa un contrasto che, se non ammise una ricchezza ornamentale che si riscontra ne le altre maggiori Cattedrali, non la lasciò affatto povera, ma in una semplicità che ha del fresco e del candore colpisce vivamente l'animo. Ha tre bei portali, un grande rosone, come al solito, nel centro de la facciata, e un coronamento che ha del singolare, sebbene non del tutto armonico. Le lunghe meditazioni sentimentali che artisti e poeti fanno intorno a monumenti di tal singolare incompleta composizione, non meritavano certo di essere brutalmente interrotte da la violenza barbarica del cieco teutonismo.

Ma.... corriamo ai ripari. Se c'è del tragico nel territorio fatalmente invaso, la preoccupazione che s'allarga sempre più, ci fa pensare ad un insigne monumento che poteva essere in pericolo più di una volta, e che ancora una protezione divina ha serbato: a Notre-Dame di Parigi.

La sua facciata è uno dei commendevoli e straordinarî capolavori d'architettura. Tutto vi è curato, tutto vi è condotto con perfezione: un'idea sublime ne l'insieme, un'espressione d'energia infrenata e nel medesimo tempo composta e pacata, un'armonia che s'incentra ne l'espressione raggiunta di tutto l'insieme. S'ignora il nome del felice glorioso architetto: ma il suo essere anonimo ne la storia e nei secoli non toglie che ci aleggi il suo spirito intorno quanto apprezziamo commossi la bella sorte di possedere e di contemplare un tale capolavoro.

Ciò che poi corrisponde ad una tale facciata, con vaste tribune, con possenti colonne, un'unità di stile accentuata, tutto ciò che di nobile e di gentile vi si potè esprimere ed adunare — è degno de l'impressione che vi si porta dentro da l'esterno. È la Cattedrale più popolare non solo in Francia, ma anche a l'estero. Eccettuato il coro, la costruzione quasi per intero appartiene al regno di Filippo-Augusto: e tutto ciò che in seguito vi si potè aggiungere fu assorbito ne la vasta e perfetta armonia de l'insieme.

2. *La storia indistruttibile.*

Tutto ciò esiste ed è un vanto per il popolo che ha ereditato un tanto glorioso possesso. Però non invano ci sta di contro il fatto di tanti disegni incompleti, di tante parti non mai finite ne le stesse più belle fra le chiese di Francia. Su la realtà nel suo valore spirituale e morale, indistruttibile splende l'idea non mai tramontata di ciò che di meglio ancora la fantasia e il genio e l'amore umano avevano pensato e le esterne circostanze non permisero di effettuare.

Ciò che fu fatto, ciò che appartiene a la storia, ciò che anche oggi esiste non è oscurato ma illuminato, glorificato da ciò che non potè tradursi ne la realtà del fatto, de l'opera esterna, de la pietra. Osserviamo *Nostra Signora* d'Amiens. Se la sua facciata fosse stata condotta a termine secondo il disegno primitivo, non avrebbe paragone. Ma arrestandosi lo sguardo là dove la mano dovette essa pure fermarsi, l'unità de la decorazione e de l'iconografia scultoria è semplicemente meravigliosa. È un capolavoro. E tutto il vasto tempio è davvero come una sintesi, come un finale perfetto sviluppo di tutte le tendenze anteriori. Vi si accentra vertiginosamente la risoluta liberazione da ogni appoggio, da ogni timidezza, in uno slancio inebbriato de le altitudini, de le ascensioni. È una meraviglia d'equilibrio. Robert de Luzarches lanciò le volte a quarantatrè metri dal suolo, e lo sguardo del visitatore a pena osa inalzarsi a quell'ardimento sovrumano, che pare un sogno, eppure sta dal secolo XIII a noi come un miracolo superiore a tutte le grandezze ambiziose de la meschina vanità umana. Essa è del resto sotto ogni rapporto la più vasta chiesa dopo San Pietro di Roma, Santa Sofia di Costantinopoli e il Duomo di Colonia che n'è, si può dire, una copia diretta. Uscendo da questo tempio che umilia esaltando ed esalta umiliando,

non si saprebbe dove rifugiare degnamente lo spirito colpito da tali divine rivelazioni, se non fosse

Guardate la facciata de la Cattedrale di Bourges. È di una grandezza maiestatica imponentissima

CATTEDRALE DI REIMS.

che l'arte imita il prodigio inesauribile del Creatore che a l'uomo ha dato il genio a sua somiglianza: la quale divina arte moltiplica su la terra una varietà sempre nuova di aspetti divini.

Nulla si osa in tale presenza. Ma se indotti ad entrare, si spazia con lo sguardo ne l'interno, in tutta l'ampiezza libera quasi per convincere lo sguardo che l'idea di spazio ivi non è diminuita

ma accentuata ne la sua imponenza, la prospettiva immensa che s'inoltra fino al fondo solamente glorificata dai riflessi svariatissimi de le vetrate che gareggiano con quelle di Chartres, quasi ci rapisce lo spirito per un'adesione nuova ad un nuovo concetto di grandezza e di bellezza, e si dimentica, se è possibile, ciò che poco prima avremmo proclamato il supremo prodotto e sforzo del genio umano.

Tutto ciò toglie l'ardire di definire, spunta ogni critico acume. Forse la preghiera soltanto è l'unico rifugio de lo spirito, confuso, sbalordito ne le vertiginose regioni a cui l'arte lo ha sollevato. Ma la preghiera stessa ne le chiese gotiche, in queste meravigliose chiese gotiche di Francia, dai più umili prostrati sentimenti vien levata tant'alto e così subitamente che certo si perdono di vista le intime confidenti lagrime de le chiese romaniche, dei riposati abbandoni ne le mistiche tenebre de le volte che proteggono il peccatore pentito, lo celano e lo assolvono come nel segreto d'una sacramentale confessione.

Il coro di Le Mans è il rapimento sovrano de la preghiera. Là uno dice a Dio che sale a Lui, sale ne l'ascensione di tutte le cose, che nulla sa dirgli se non che salendo a Lui come la goccia di rugiada attratta dal sole, accostandosi più a Lui, andando più dappresso al suo cospetto, anche ciò sarà preghiera, implorazione, adorazione. Il coro di Beauvais s'innalza a quarantanove metri!.... Vuol dire che più in là lo spirito umano non saprà più tenersi tanto vicino a la terra sì da plasmare con la sua gravitante poderosa materia le aeree forme de le imagini creatrici....

E più in là veramente i sogni son rimasti.... sogni, mentre una primavera eterna de la sublime architettura gotica ne la benedetta terra di Francia continuava moltiplicando in ogni parte una ricchezza d'arte che non ha paragone.

La Cattedrale di Tours, stupendo riassunto di diverse tendenze di scuole, è veramente un modello classico dei tempi di S. Luigi. L'occhio de l'artista vi spazia come in un magnifico panorama di allineate concezioni artistiche.

Ma non la cede ad alcuna per fama universale fondata su molteplici motivi di altissimo valore, la Cattedrale di Rouen che con la chiesa abbaziale di Fécamp e la Cattedrale di Coutance è la più imponente espressione del gotico normanno. È la più pittoresca, la più poetica, la più sontuosa de le chiese d'arte gotica. E accanto ad essa conviene menzionare la più piccola fra le grandi Cattedrali, quella di Coutance, che però ha un merito singolare: quello d'essere stata costruita e condotta a termine tutta di seguito e d'avere ricevuto senza deformazioni o correzioni l'armonico concetto primitivo. Tutto vi è completo. E l'impressione che se ne riceve è unica, d'una freschezza e d'una purezza unica.

Non è certamente in questo modesto saggio che si può illustrare esaurientemente l'Album di storia de l'arte gotica sopratutto in rapporto a le chiese di Francia, dove essa raggiunse il suo apogeo sviluppandovi tutte le risorse che erano possibili e sfruttandole quasi temerariamente sino a chiudere la storia di quella incomparabile fioritura bruscamente, repentinamente. Non vi fu una decadenza, non vi fu un declinare di questa straordinaria architettura. Non esistono nè in Francia nè altrove chiese « de la decadenza ». Leggiamo pure più innanzi, nuovi nomi luminosi, Sens, Ypres, Limoges, Clermont-Ferrand, Metz, Laon, Narbonne, Angers... Non una di queste chiese appartiene a un periodo che, come accade regolarmente, succede a l'epoca del più grande splendore. Come finì l'arte gotica? L'ardimento sempre maggiore che la faceva sempre meno terrestre, poneva man mano l'insolubile problema de la crescente esilità ed altitudine, de la diffusione massima de la luce ne le muraglie più fatte di vetrate che di pietre, con le immutabili leggi de la gravitazione e de l'equilibrio. L'anima medioevale che sentivasi tanto a suo agio librata sui vanni de l'amore, voleva riconsacrare tutto il mondo a Dio traendo in alto la materia, spiritualizzandola ne le più ardite concezioni de l'arte. La storia ha fermato questo punto, in cui la materia non potè più seguire lo spirito trasvolante pei cieli de la libertà e de l'amore, e rimase là affinata ne lo spasimo de le guglie esilissime puntate nel cielo come in una tensione di desiderio, di spasimo. Ah ritorniamo inevitabilmente, come il fulmine attratti, a le più alte cime: storica tappa del cammino de le anime verso il cielo.

3. *Il simbolismo de le Cattedrali.*

Quando nel Vangelo Cristo stesso creava il simbolismo cristiano con la parabola del suo corpo, offriva al pensiero, a la fantasia, al genio umano la più solida base a l' edificio de la simbolica architettonica per tutti i tempi. Certamente non tutte le epoche seppero attingere da un campo tanto

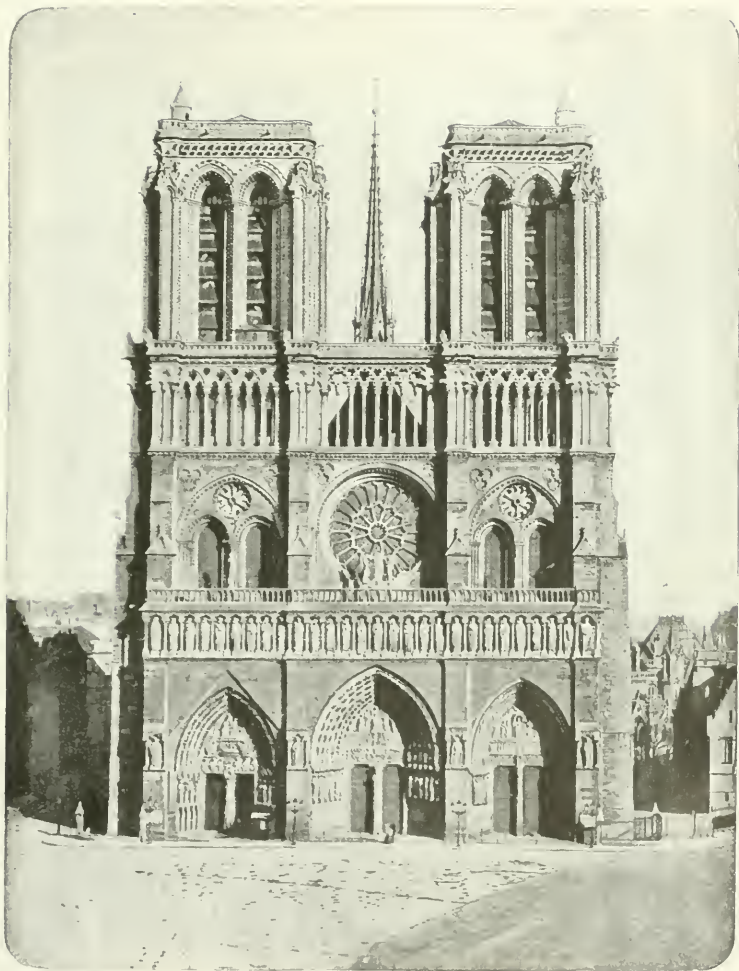
CATTEDRALE DI REIMS — FORMELLE ALL'INTERNO DELLA PORTA MAGGIORE.

fecondo le ispirazioni nuove o rinnovate: non sempre l'occhio fu così puro da fare ogni sensibile visione tutta trasparente. Tutto è figura, tutto è segno quaggiù. Le cose valgono tanto di più per ciò che simboleggiano in un ordine di superiori realtà, che per ciò che esse sono. I cristiani e gli artisti del medio-evo, sopratutto de la fioritura gotica, svilupparono tanta ricchezza ammirabile per gli occhi corporei, ma più prodigiosa per l'anima e lo spirito: e fecero de le Cattedrali dei vastissimi riassunti del cielo e de la terra, de le opere di Dio e de l'uomo, de l'essere e de la vita, del passato, del presente e de l'avvenire. Sbalordisce il pensare che percorrendo anche una sola de le Cattedrali famose, la nostra mente si trova a navigare in mezzo a un infinito numero di sensi espressi ed insieme ascosi, in mezzo ad imagini che parlano idee e sentimenti a l'anima più che un discorso il più elevato. La coltura sopratutto è messa a la prova insieme con l'emotività che ci faccia palpitare de la stessa nativa commozione che faceva tremare la mano de l'artista.

Non è maggiore la naturale nostra curiosità, de la timidezza con la quale si osa affrontare una di queste enciclopedie di pietra, che contengono non solamente tutto lo scibile ne l'ordine de le cose sensibili e materialmente positive, ma ne l'ordine ancora de le cose ultra-sensibili, spirituali, puramente contemplative. Quando alcuno ne avesse visitata esaurientemente, sempre si trova da capo: sempre è preoccupato di dover prendere in mano la chiave de l'interpretazione d'un'opera imponente, che pare schiacciare un tanto ardire fin da principio. Se come un augello vi potesse il pensiero volare di ramo in ramo.... Ma l'intreccio, ma la complessità degli innumerevoli elementi ivi adunati ci sottopongono ad un lavoro assiduo, paziente, lungo. Ci vaglia il grande amore. Sì, bisogna amarle queste simboliche Cattedrali. Esse hanno esternamente, materialmente un meraviglioso corpo, al cui cospetto l'uomo si sente pure tanto piccino. Ma quando si ha il presentimento de l'anima complessa e in quello infusa un'anima che risulta da tutti i nostri pensieri, da tutti i nostri affetti, da tutta la nostra consapevole vita quotidiana, voluti esprimere sotto quelle forme, sotto quelle imagini, si sente che si va davvero nientemeno che a la ricerca di noi stessi. È l'uomo che sotto l'immobilità « animata » de le linee, de le forme, de le imagini, pensa, palpita, vive immortalmente, fedele a sè stesso, come meglio pensò, desiderò e volle essere « dedicandosi nel gran corpo del tempio, a Dio ».

Scoprendo l'uomo, la sua vita interiore, la sua scienza, la sua attività varia, il suo amore e tutte le ardenze de le più nobili passioni, la confessione stessa de la sua conscia miseria, il grido de la sua sublime nostalgia d'uscire di tra le catene e gli impacci de la materia a lo spirituale amplesso de l'idea, de l'amore, de l'essere Purissimo, l'uomo trova un tale impulso ad una maggiore coscienza di sè che pare di proiettarsi omai con la sua imagine su l'altra faccia del mondo, il cielo tutto.

Intanto esseri e cose come in un cosmo genialmente di fresco creato, passano, passano. La fauna, la flora, la simbolica de le disposizioni e de le proporzioni, la simbolica stessa dei numeri, i fatti storici e leggendari, le figure trascelte, l'episodio immortalato: il materiale stesso adoperato, la preoccupazione de le stesse funzioni liturgiche, il richiamo a la simbolica dei colori e dei profumi.... tutto incomincia a narrarsi, a spiegarsi, a svelarsi. Si può disdegnare un dotto volume e cacciarlo nel più rimoto angolo de la casa, si può perdonarci da noi stessi di averlo acquistato pur di non sobbarcarci a la fatica di sorbirci tutta la sua più o meno pesante erudizione: ma non si può passare d'accanto ad una chiesa gotica, ad una di quelle Universali Enciclopedie di pietra senza sentire una scossa, un fremito che induca a guardare, a cercare. Dirò di più: si può essere indifferenti al sole stesso che nei più chiari giorni ci dardeggia lungo la via durante il nostro cammino, ma non si può chiudere gli occhi in faccia al sole de le rivelazioni simboliche appena che un raggio ne sia trasparito. Infatti, amore, vi nascose tanti sensi, tante verità, tanti raggi di bellezza, tanti palpiti.... amore anima l'immenso corpo di una Cattedrale.

Con quale sublime ineffabile commozione umana il simbolismo vi fu deposto, vi fu impresso! Fu gratitudine verso Dio e glorificazione di Lui e di tutte le opere sue: fu implorazione secolare di individui e di popoli, che fosse più duratura de la prece che le labbra stanche non possono molto tempo continuare; fu intimità introdotta fra Dio e l'uomo, e ne le cose celesti come ne le umane. E fu ancora un porre a l'ombra divina del tempio, che pare la stessa ombra di Dio, tutte le cose più care, tutte le stesse cose belle, tutto il patrimonio e l'eredità de l'uomo perchè Dio le protegga e le

NOTRE-DAME DI PARIGI.

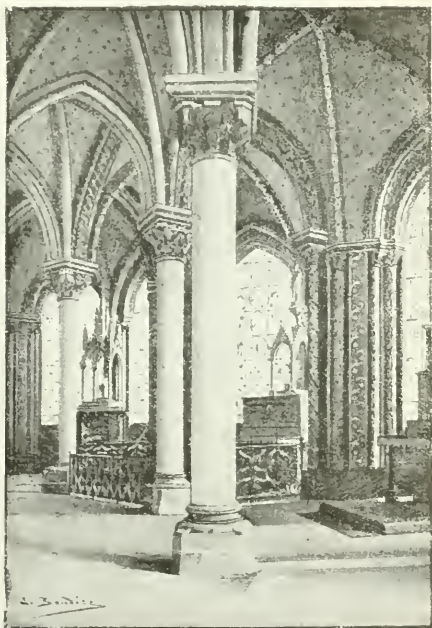
salvi dal male e da la rovina. Fu un raccontare a Dio con tutti i mezzi in tutte le forme gli umani dolori e le umane miserie, un atteggiare l'espressione del nostro dolore in quelle più speciali maniere che a Lui più piacerebbero. E fu ancora, infine, una interpretazione non solo di ciò che siano quaggiù tutte le cose, ma de la loro origine e sopratutto del loro fine. Il salmo universale che dice « tutte le cose narrare la gloria di Dio » chiamò ad esprimerlo la coscienza e il caldo genio de l'uomo, sicchè la glorificazione divina se era vera « prima de l'uomo » fosse anche tanto più vera dopo l'uomo.

SAINTE CHAPELLE DI PARIGI — CAPPELLA SUPERIORE.

Chi non ricorda la « Cathédrale » di J. K. Huysmans? Inesauribile *vademecum* del simbolismo, su la scorta degli autori più rinomati e più antichi in tale materia, ha decifrato ne la Cattedrale di

Chartres il recondito armonioso intreccio di tutti i sensi più elevati e fondamentali de la vita e de le cose. È vissuto, l'autore stesso, in mistico ritiro presso il monumento glorioso, contemplandolo corteggiandolo, accarezzandolo or con la passione d'un amante or con la confidente affettuosità di un bimbo, ora sospirando come anima afflitta, ora esultando come un pensiero, come un'anima che si libera dai ceppi de la materia. In quelle ore, in quei momenti tutta la chiesa immensa esultava, e dai fastigi, dai pinnacoli parevano spigionarsi colombe ed anime, voli melodiosi che si spandevano su la pianura immensa dominata da la famosa sua Cattedrale.

Fatta per la celebrazione dei riti più augusti, la Cattedrale gotica è essa anzitutto un rito. Sta su la terra e sotto il cielo, negli effetti de le stagioni, nel variar dei giorni e de le notti, vestendosi di tutte le espressive colorazioni de la luce cangiante. Nel turbine pauroso e ne la placida serenità, al bacio de l'aurora, a la carezza del tramonto, ne l'incanto lunare, l'aspetto d'una Cattedrale gotica, — lo dicano gl' innamorati pellegrini de l'arte e de la fede, — è così riccamente espressivo, predominando in esso un carattere di religiosità, che par davvero pregare per tutti quelli che non pregano, quando non possono e anche quando non vogliono. È un simbolico riassunto di tutto l'universo e di tutta la vita. Ma sopratutto è il simbolo de la preghiera. Ne la chiesa romanica, e in ogni altro tempio che non sia il gotico, conviene entrare per cogliere l'anima e la parola de la linea e de la forma ne la sua intensità emotiva. Il tempio gotico è anche al di fuori rivelatore di sè stesso e del suo ministero : immerso ne la luce dei campi, del cielo, ha come le montagne, come i fiumi, come le nuvole il suo sito e la sua ragion d'essere colà. Le città e i paesi di Francia molto dovettero sempre per il prestigio incomparabile dei loro paesaggi a la fisonomia singolare che conferisce loro la presenza d'una de le innumerevoli Cattedrali. E su lo sfondo sempre imponente, un ammonimento sempre risuona : « il cielo non è solamente cielo, i monti non sono solamente monti, la terra non è solamente terra, i fiori non sono solamente fiori, le cose non sono solamente cose, ma simboli, ma imagini d'una celata idea più alta e meno visibile.... ».

È inutile : a parlar d'arte gotica, si potrebbe continuare per giorni e giorni, si sente che si finisce sempre con l'elevare il tono e il senso stesso de le parole su la traccia d'un preciso significato di reale

S. DIONIGI DI PARIGI — AMBULACRO INTORNO AL CORO.

elevazione... I simboli tutti, e le Cattedrali sono scala per salire a più alte idee e cose, sempre più sù.

4. *Per l'elevazione degli spiriti.*

A conclusione d'un suo mistico trattenimento ne la stessa tragicamente famosa Cattedrale di Reims, un illustre poeta francese si chiedeva: « Elevate chiese di Francia, che pensate di fare? Nel vostro pericolo (allora si trattava de la difesa nazionale contro la settarietà, in favore dei monumenti religiosi), in mezzo a tanta bassezza, ignoranza ed odio, e quando il nemico infrangendo i

nostri sforzi dà l'assalto a le nostre mura, quali mezzi riservate voi? La vecchia Cattedrale mi rispose: Io educherò i fanciulli ».

tutto, il nuovo essere per la difesa e per la legittima offesa. E tutto armonizza in questo presentimento augurale del benefico celeste influsso de le

CATTEDRALE D'AMIENS — INTERNO.

Oh certamente la speranza aleggerà sempre sul suolo de la patria, quando tutto, come le Cattedrali antiche e sublimi, giovi a l'educazione interiore de la mente e del cuore a temprare il carattere ancora tenero del fanciullo, a plasmarlo

Cattedrali su le nuove generazioni che non saranno distolte dal rifugiarsi ne le loro penombre e ne le loro luci che si equivalgono. La stessa storia consente ne l'agevolare a le anime questo confidente ritorno. Non son nate con la Francia le sue

Cattedrali? Non furono il patrimonio, l'eredità de l'infanzia nazionale? Non furono anche la consacrazione de la sua prima e fresca condizione di neofita cristiano? « Abbrucia ciò che hai adorato, e da sacrificio di sangue. Tale fierezza ha conservato il popolo nobilissimo, che a la prova ritrova la giovinezza perenne che si rinnova sempre e non muore giammai, precisamente come il sole, il sole

CATTEDRALE DI ROUEN.

adora ciò che hai incendiato ». Le fiere parole di un famoso battesimo regale ebbero ne la storia la stessa solidità dei templi che resistono ai secoli, e la smagliante luce del genio che s'irradia in tutta la fortunata vicenda dei popoli nati da una grande idea e da un grande amore. Fortunata, sebbene non immune da dolorosissime prove, da martirio morale degli astri, e il sole de la bellezza, de la verità e de l'amore.

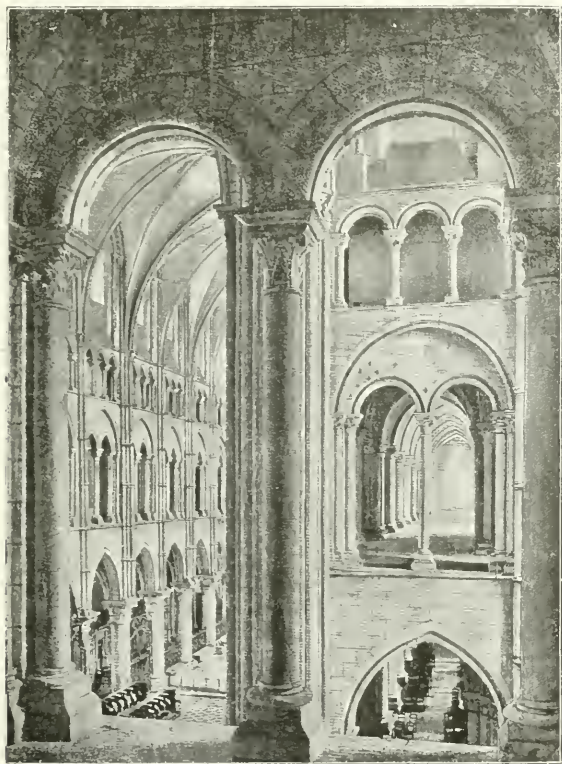
Chi ha visto animarsi anche le pietre in una grande ora di azione urgente e necessaria? Chi ha sentito venire da le mura vecchie e annerite dal tempo una voce da le risonanze che vibravano e non tremavano, schietta e decisa come nei primi

dì, quando chi volle fece, chi comandò ottenne, sicchè attraverso ai secoli il popolo francese del secolo XX è figlio ed erede di quella volontà prima? Ne l'ora de la prova si sente più no- per l'incertezza e per la sicurezza, per la ragione e per la fede, per l'anima e per gli occhi.... per la grandezza, per la fedeltà, per la comunione intima ed universale. Le Cattedrali di Francia sono

CATTEDRALE DI LAON.

bilmente, si è più fedeli a sè stessi: perciò allora meglio si sente la gratitudine pel dono de l'essere e per l'identità che si conserva con la prima eterna idea cui sempre incarnerà un popolo nobile e puro.

Le Cattedrali di Francia sono col popolo: sono coi piccoli e coi grandi, con gli indotti e coi sapienti, con gli artisti e coi sacerdoti. Per le lagrime e per i trionfi, per l'angoscia e per l'esultanza, la garanzia del popolo. Non si può offendere, opprimere, straziare impunemente un popolo che le possiede: direi anche, non lo si può nemmeno ne la gara più scevra di offesa, superare. Esse hanno certo stabilito dei patti, degli accordi a nome del popolo di Francia, che nessuno potrà mai violare. Tutto ciò che esse hanno espresso, riposa sopra immutabili verità e certezze che nessuno potrà scuo-

tere mai. Esse sono pel popolo di Francia un possesso, una eredità sacra, ma sono anche di più: sono l'anima sua e la sua espressione, sono una sua legge, una sua immutabile parte di quella dita d'occhio si moltiplicava e si intrecciava la sua forza interiore, spirituale e morale con tutte le sue energie; ne le volte vertiginose saliva e trasvolava o meditava in un riposo tacito del suo superbo

CATTEDRALE DI LAON — INTERNO.

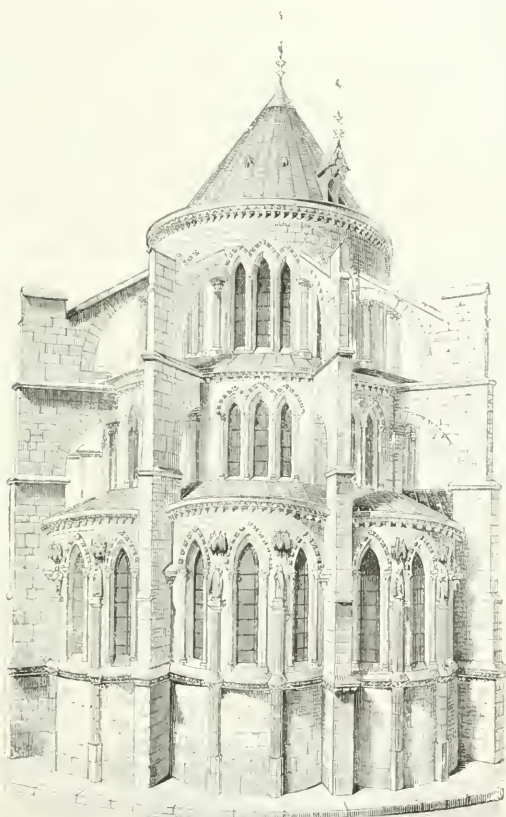
identità personale a la quale per natura è impossibile rinunciare. Chi si è meravigliato che quando la barbarie percoteva e straziava le membra di pietra de le sue Cattedrali, si sia come sentito straziare nel vivo de le sue carni? Da allora, le sue Cattedrali, son divenute le sue confidenti, assai più di prima. Nei fasci de le colonne elevantisi a pervolo lo spirito che si riconosceva ne l'ora del pericolo per ciò che veramente era e a che era destinato attraverso a le incertezze de la prova; ne le vetrate magnifiche ed arcanamente offerte a la luce variavano tutte le sue speranze, tutti i suoi ideali di contro al luminoso avvenire che come il sole quando sta per levarsi di su l'orizzonte si an-

icipa non più in presentimenti ma in rivelazioni dirette, ma in rivelazioni dirette a lo spirito attento e tutto ad esso rivolto.

5. *L'esaltazione invincibile.*

Gli spiriti immortali de la più intensa epoca di pensiero, caldo di mistica passionalità, e di fulgore d'arte purissima e nuova, ci danno la mano. Ne la gratitudine riflessa, ne lo studio, nel grande amore con cui ci si abbraccia rasente al suolo de la patria per attingere novelle energie di difesa contro un supremo pericolo, ciò che a noi deriva e ritorna è più di quanto si osava sperare. Il popolo di Francia ne fa in sè stesso una prova consolante. Ne l'ora di un temuto avvilimento, armati contro una depressione fatale degli animi, ad un tratto ciò che d'ogni parte irraggia, come in un improvviso levar del sole più sereno e più fulgido, è una gloria, una espressione che tutto pervade d'un aspetto gioioso l'intimità degli animi, e la vita esteriore, un' esaltazione a tal grado che parrebbe solo rispondere, se mai, a l'ora del più sicuro definitivo già coronato trionfo di domani. Nè d'oltre monti, nè d'oltre mare, nè d'oltre cielo di-

CATTEDRALE DI TOURS — LATO NORD.

scende questa virtù che incanta il popolo di Francia: il popolo di Francia « si ripossiede » in tutto ciò che egli fu ed oprò: si ripossiede ne le sue più nobili conquiste di civiltà e di civiltà cristiana, ne Francia hanno fissato per l'eternità ciò che fu ed ottenne in un'epoca, in una tappa principalissima il popolo sempre meraviglioso. Quell'epoca, quella tappa è sempre un punto d'appoggio — anche a

NOTRE-DAME DI CHALONS — IL CORO.

le manifestazioni de la sua sublimemente sviluppata psiche passionale e genialissima. Il « ripossedersi » così è più grande e più forte che il nascere o che il rinascere: è un consolidare l'edificio de la propria evoluta coscienza in tutte le sue più nobilmente distinte propaggini. Le Cattedrali di la distanza di parecchi secoli, — per levarsi e proseguire ne la vocazione ascensionale. La cultura psicologica ristretta al solo campo de la storia de l'arte, non potrà che confermare questa certezza acquisita al favorito sviluppo dei popoli ne le epoche più propizie. Ne induce tutti a non perder tempo.

Osservate. Nel medio-evo fu tutto un fervore di opere architettoniche, un moltiplicarsi di chiese cattedrali, abbaziali: la passione del gotico non fu soltanto una parola d'ordine ed una norma, o un canone d'estetica che mai alcuno avrebbe sorpassato. Fu la necessità de l'urgente sviluppo de lo spirito umano, si vide l'impossibile, tutti erano trascinati a fare anche più del bisogno per una esuberante ricchezza di costruzioni di religione e d'arte. Gli spiriti scettici del depresso tempo moderno furono stoltamente indotti a chiedere talvolta « quale ossessione prendeva intere popolazioni per la costruzione d'una Cattedrale, con l'enorme impiego di tutte le più varie energie di un paese ». Ah la risposta non mancò mai: ma quando è giunta questa estrema ora di un supremo pericolo, si manifestò agli occhi di tutti che un popolo come l'individuo, ha necessità di provvedere sempre tutte le volte che lo può, una più grande riserva di tutte le sue energie e forze e ricchezze interiori sopratutto, e una riserva di esperienze per mezzo sopratutto de l'atto creativo artistico che l'idea arcana e affatto interiore traduce sotto il calore de l'amore ne la forma esteriore concreta ed immutabile. L'epoca de le Cattedrali gotiche è una meravigliosa epoca di riserve. Il popolo francese vi attinge come se bevesse un'acqua che toglie ogni dubbio ed incertezza, e riconferma ne la fede de la vita arcanamente. Il carattere del suo stato di fronte al più tragico cimento stesso è pur sempre quello di una « esaltazione invincibile ».

Ciò che dicemmo fin qui avrà spiegato abbastanza questa nostra singolare affermazione che non deve suonare in senso d'offesa, bensì d'encomio al popolo nobilissimo a noi legato da tanti vincoli di dolcissima affinità. È la sua storia, è la sua religione, è la sua arte, è la sua forza pacifica ne le stesse irrequietudini d'un sangue ardente, che lo esalta: e come non riconoscere che non sarà certo in suo danno se ne le vene gli piove una magica virtù? La barbarie che colpisce i sovrumani simboli de la immortal vita d'un popolo somigliante, è sempre la potenza de le tenebre che continua la sua lotta contro la luce. Fra le più alte guglie che il genio gotico e cristiano lanciava ne l'azzurro a ferir d'amore le lontane altissime stelle, s'addensa il turbine, s'interpone il velo de le tenebre orrende e abbominevoli. L'idillio celeste fra la terra e il cielo è sospeso: ma il vento, il vento de lo spirito onnipossente che si riposò un istante lasciando a le tenebre un'ora, soffierà, fugherà ogni velo, ogni ombra, l'idillio eterno continuerà. E se mai qualche rovina de le simboliche pietre le tenebre fatali avranno indotta, l'uomo che in quelle si sente ferito, levando occhi, cuore ed anima al cielo, sentirà che un tempio per la sua vita immortale è lassù edificato in ogni stella, templi di luce ai quali la sua anima che man mano in luce si va trasformando salirà per sempre.

L'esaltazione terrestre sarà il presentimento e la promessa di quella sua immancabile gloria.

Paolo Zani.

CATTEDRALE DI REIMS — DECORAZIONE DI FOGLIE.

DOMENICO MORELLI — IL MENESTRELLO AL TORNEO. — Fot. A[illegible].

LA GALLERIA ROTONDO AL MUSEO NAPOLETANO DI S. MARTINO.

RE linde e luminose sale — che Mario Morelli, l'alacre e fervido direttore dello storico Museo civico di San Martino, ha ricacciato da informi catapecchie di terriccio e di sassi, ottenendo da lucernari adatti un effetto d'utile isolamento — accolgono la sontuosa collezione che i fratelli Paolo e Beniamino Rotondo pazientemente adunarono con intenzioni di mecenatismo aristocratico e con gusto selezionatore d'artisti, risoluti — dopo averne goduto per proprio conto durante la vita — a farne beneficiare i concittadini. Difatti, don Paolo (un erudito della musica e un violoncellista insigne, che fu tra i fondatori del celebre *Quartetto*, alla direzione del quale Giuseppe Martucci disciplinò le sue forze d'interprete e di creatore) legò in morte la collezione al superstite fratello e questi, per testamento, trasmise la squisita pinacoteca al Museo di S. Martino.

Non bisogna, ora, confonderla con tante altre di provenienza privata, questa specialissima collezione che ha, invece, una triplice importanza e un triplice carattere: etnico, storico e artistico. Prima di tutto, non è facile rinvenire nella ricchezza del numero una scelta così perspicua. E poi la scelta è diretta dal criterio di fissare un momento tipico della pittura napoletana, quand'essa, cioè, per opera del Palizzi, del Gigante, del Morelli e, più tardi, del Michetti, ruppe le chiuse dell'accademismo, dipinse all'aria aperta in contatto della natura e questa impressione diretta portò in tutte le forme della visione artistica: dall'epica cavalleresca al dramma religioso, dal realismo per così dire cronistico al paesaggio esotico e fantastico, dal pittoresco del costume al pittoresco della storia, ricostruendo documentalmente ciò che l'estro ispirava all'intelletto, fondendo, cioè, il sentimento critico al sentimento estetico, per sottrarsi del tutto alla convenzione del colore, alla stilizzazione accademica e alle forme fisse della scuola.

Il periodo non è breve: si spazia dal 1850 al 1880, anno più anno meno. E intorno ai maggiori si viene enucleando una schiera di seguaci, che espandono il campo, divulgano il verbo dei

maestri e man mano si creano una loro cifra personale, che si diramerà quindi in tendenze diverse, anche se dipendano dal ceppo originario, che indisse guerra all'automatismo scolastico e impose il tuffo nella natura per cercare in essa tutte le forme della creazione.

Ed è così, per esempio, che da Giacinto Gigante venne fuori, con più fantastico pennello ma con la stessa freschezza di colorito, suggendo di poi l'eleganza del Fortuny, Edoardo Dalbono, che sulla verità lasciò scorrere l'immaginazione; così dall'aspro realismo di Filippo Palizzi Francesco Paolo Michetti prese il tono e la forza del disegno per lanciarvi dentro la gaia luce e la formosa morbidezza della carne umana che, flora animata, risalta sul verde del prato; così dal misticismo razionale e insieme allegorico di Domenico Morelli, il quale volle toccare il cielo senza staccare i piedi dalla terra, s'indiò solo verso gli empirei il pennello soave e trascendente di Paolo Vetri; così, infine, i primi *motivi* dei Maestri ribelli trovarono altre modulazioni, come, per esempio, il realismo plastico e aggressivo di Antonio Mancini, la capricciosità elegante del De Nittis, il materialismo storico — concedetemi quest'affinità analogica tra filosofia e arte — di Saverio Altamura e di Camillo Miola — indimenticabili, l'uno pel *Plauto*, l'altro pel *Mario* — e la deliziosa pittura di genere di Edoardo Tofano, cui questa Galleria Rotondo rende tarda giustizia!

La graduale evoluzione di così vari ingegni, che pur partono dall'epicentro della rivoluzione morelliana e palizziana e si ritrovano, più tardi, avvinti da un'arte senz'apostasie, semplicemente perchè non ebbe maestri — l'arte originalissima di Vincenzo Gemito — è fissata in questa collezione con significativi *appunti*, mentre l'opera del Morelli vi giganteggia, quella del Michetti si caratterizza nei moltissimi *studi* di una bellezza incomparabile, che *dicono* sulla sua pittura più dei quadri famosi, e la potenza plasmatrice dello scultore del *Carlo V* si rivela nella creta quanto e meglio che nel marmo o negli stupendi cartoni.

DOMENICO MORELLI — IL MERCATO DEI PICCOLI SCHIAVI. (Fot. Alinari).

Non aveva torto, dunque, il Michetti quando, alla notizia che la Collezione Rotondo passava per legato al Museo di San Martino, disse — secondo mi riferisce Peppino De Sanctis:

— Questa galleria salverà i documenti estetici del più tipico periodo dell'arte moderna napoletana, che altrimenti non sarebbe stata ricostruibile nella sua pienezza.

* * *

Per intendere il senso giusto di questa frase bisogna ricordare che, oltre il Rotondo, un altro

buongustaio, Giovanni Wonwiller, aveva raccolto opere insigni di Domenico Morelli, dei fratelli Palizzi, del Celentano, della *scuola di Posillipo* — dal Pitloo al Gigante, dal Duclère allo Smargiassi, dai Carelli al Fergola — e di quel fantasmagorico Dalbono, che fu l'ultimo — e sino all'ultimo giorno di sua vita — cantore fastoso del paesaggio meridionale, la cui esaltazione fra i colli e il mare rapl'arte, perchè la reazione realistica della *scuola di Posillipo* non era stata sufficiente a seppellire la mitologia, la storia greco-romana e il barocchismo della pittura di genere, imperanti per la borbonica influenza dell'insegnamento ufficiale.

Gli insorti, che divennero poi grandi artisti, trovarono appunto nel Wonwiller un protettore prezioso. E, ciascuno fissando il proprio indirizzo, a-

DOMENICO MORELLI — LE MARIE AL CALVARIO. (Fot. Lembo).

presentò la cifra personalissima e il fastigio abbagliante di quella scuola folk-loristica e poetica.

Ora, la galleria del Wonwiller — oltre veri capolavori di scuola inglese e francese, dal Bonnington al Poussin, e deliziosi *specimens* dei toscani e dei veneti — diventava un vero museo per tutto quello che conteneva di arte napoletana, posteriore al periodo del classicismo coreografico, col quale gli Hackert, gli Angelini, i Mancinelli, i Cammarano aggelavano i giovinetti dell'Istituto di belle arti e le scimmie della pittura cesarea *a palmi*, che ritraevano su pareti regali cacce, riviste e feste. La nuova ribellione fu provvidenziale per vemmo il pretto naturalismo dei fratelli Palizzi, il misticismo umano del Morelli, il realismo storico del Celentano e dell'Altamura, la poetica trasfigurazione paesistica del Dalbono. Questi documenti storici d'un rivolgimento intellettuale della pittura nostra furono raccolti nella casa del ricco gentiluomo.

Ma il Wonwiller morì, gli eredi vollero sbarazzarsi a precipizio della pinacoteca, i quadri più significativi si dispersero per il mondo e fu miracolo se qualche dipinto più celebre — quali la *Deposizione della croce* del Morelli e il *Consiglio dei Dieci* del Celentano — partì da Napoli per

DOMENICO MORELLI — LA MORTE DEL TASSO. (Fot. Losacco de Gioia).

fermarsi soltanto a Roma, nella *Galleria d'arte moderna*.

Rimaneva, dunque, la raccolta dei fratelli Rotondo, la quale, anche più di quella del Wonwiller, si accentrava nel periodo aureo dell'insurrezione morelliana e nei nuovi e freschi germogli che la scuola produceva. I Rotondo, però, ne erano gelosissimi. Gli amici intimi soltanto venivano ammessi nei salotti, nè pure opportunamente luminosi, che contenevano i magnifici capolavori degli artisti citati. Nessuno dei quadri di proprietà Rotondo appariva nelle esposizioni. I buongustai e i critici d'arte non trovavano agevolmente ospitalità, se non esistevano rapporti diretti coi proprietarî. Così che lo studioso che avesse desiderato descrivere coscienziosamente il movimento innovatore nella pittura napoletana della seconda metà del secolo XIX avrebbe dovuto — dopo lo sparpagliamento della collezione Wonwiller — rinunziare all'impresa o accontentarsi dei cospicui, ma saltuarî, campioni della Reggia di Capodimonte. Ora, la Galleria Rotondo diventa, invece, di pubblico accesso. E la critica esegetica avrà molto minori difficoltà, giacchè le rappresentanze essenziali bastano — con la larghissima raccolta del Morelli, col delizioso gruppo di studi e di bozzetti michettiani, con quello del Palizzi, del Gigante, del Dalbono e via — a fermare l'ultima fisonomia dell'arte meridionale *fin de siècle*.

Ecco perchè, tra le gallerie moderne, questa, che determina un avvaloramento tipico del Museo di San Martino, costituirà sopra tutto un contributo documentato di una evoluzione estetico-regionale.

L'autore del *Corpus Domini* colpiva giusto con la sua frase.

Ma è ormai tempo d'entrare nelle sale e di riassumere qualche impressione sulle bellissime opere d'arte, che, sui pochi e insigni intenditori, eccezionalmente ammessi a gustarne le primizie, hanno prodotto un gagliardo entusiasmo e, più tardi, all'inaugurazione, ispirato a Mario Morelli un forbito discorso e al ministro senatore Ruffini una geniale improvvisazione.

* * *

Il criterio che ha guidato il direttore di S. Martino non è cronologico. Nella collezione Rotondo non figurano esclusivamente pittori napoletani: essi

danno l'impronta, ma son qua e là interrotti da romani come Jacovacci e Vertunni, da toscani come Fattori, da spagnoli come Tusquets. Lo stesso Antonio Pitloo — che *creò* la scuola di Posilipo, cioè la scuola più meridionalmente luminosa del paesaggio marino e boschivo, nella istantaneità della macchia e nella freschezza dell'impressione diretta, e come tale napoletano sino alle midolla — è olandese di nascita e parigino d'educazione.

La prima sala contiene, capeggiati dal Palizzi e dal Gigante, i pittori che, in varietà di atteggiamenti e di stile, accedettero al *novus ordo*. La seconda è interamente dedicata a Domenico Morelli, il vero padre spirituale, il genialissimo collettore, che tutti raccolse intorno al suo pensiero multiforme e al suo prisma pittorico.

La terza si accentra intorno a Michetti, a Gemito e ad Antonio Mancini, cui fanno corona il Vetri, il Volpe, il Tofano, il De Nittis, il Migliaro, gli scultori Amendola, con un leggiadro *Maniscalco* in bronzo, e Barbella con un gruppo di *Pastorelli abruzzesi*.

Neanche noi seguiremo la cronologia. E cominceremo dalla seconda sala — Sala Morelli — ove troneggia il nume tutelare, che si rivela in tutte le sue progressioni cromatiche. Non a caso adopero questo linguaggio musicale per un così squisito sinfonista del colore e del fantasma lirico. Eccoci di fronte a una delle più commosse tele della cristologia morelliana: *Le Marie al Calvario*. Sull'alto del colle, in presenza d'una soldataglia appena intravista fra lance e penuoni, il segno infame sta dritto come un giudizio. La collina digrada in un altipiano di squallida sterilità, che da un gruppo di case estreme e appiattate — Gerusalemme — non riceve nè divario nè stacco. In primo piano, una donna — Maria di Magdala — è prona sul rilievo d'un masso, le mani chiuse in cerchio, ove s'affonda il volto: tutto il corpo è un mucchio aggomitolato di spasimo. Più indietro un'altra donna dolorante ha — nella piega compunta della testa ricoperta da una bianca cappa, nel raccoglimento delle mani conteste, nello sguardo perduto fra le zolle e la preghiera — la divina rassegnazione della Vergine-Madre. La terza ha le braccia conserte e il collo vi s'incurva in tragico atteggiamento. Altre donne, d'accanto a costei, — *le amiche di Gesù*, di cui parla Renan — sono concentrate in un misticismo adorante. Fra la tremula boscaglia di picche lontane e il gruppo religioso

DOMENICO MORELLI — TRASPORTO IN CIELO DI DUE MARTIRI CRISTIANI. (Fot. Alinari)

d'umano dolore e di sublime martirio, sta la maligna gleba brulla, maledetta, spiantata. Ma ecco, o miracolo!, in mezzo a tanto livore di natura e d'uomini, un incendio improvviso, un sole che invade con potenza soprannaturale l'estremo orizzonte, squarcia le nubi, sbatte contro la croce diritta, si dilata, si dilata, si dilata ancora. E da questa luce immensa, sull'immenso deserto, uscirà il nuovo mondo dell'amore che feconderà il solco del pensiero si conciliano Davide Strauss e l'Evangelio, la ricostruzione storica del Renan e il mito della nuova religione. L'arte spiega la leggenda e la trasforma in verità: il figliuolo dell'uomo diventa più grande del figliuolo di Dio, senza nulla perdere della sua parvenza divina.

Il pensiero filosofico ritorna in un bozzetto portentoso, che preluse ai *Martiri* e forse li supera in densità concettuale: *Trasporto in cielo di due mar-*

DOMENICO MORELLI — LA MOGLIE DI PUTIPHAR. (Fot. Alinari).

arso, la pianura della vita senza verde e senza tronchi; e tutto quel ferro irto non ci sembrerà più che una vegetazione, quella croce non ci sembrerà che un vessillo, quel cielo tenero e dorato una promessa. Le Marie non *sentono* la visione portentosa, non *vedono* la Luce in viaggio: esse piangono l'Uomo, che il Dio ha crocefisso per redimere il mondo. La profezia radiosa soggiace al dramma del loro breve cuore.

Così Domenico Morelli intese la poesia cristiana: un simbolo che involve un concetto umanizzato, una trasfigurazione che ritorna nella vita a traverso il miraggio del miracolo. Nel poeta dei colori e

tiri cristiani. La forza della fede li ha beatificati. La figura del crocefisso è realmente nazzarena. Il volto è tutto esangue nel pallore verdastro, ma una serena rassegnazione è rimasta sulle stimmati. La morte ha rovesciato, non straziato il capo fisso nel cielo, anche a traverso le pupille chiuse. La donna si abbandona fidente nel suo peso inerte e nelle sue catene ha raggiunto la libertà della patria suprema. Gli angioli sollevano i corpi, ma essi poggiano ancora sulla terra i loro piedi mortali. La divinità è negli spiriti. L'involucro rimane in questo mondo e ciò che i messaggeri celesti porteranno sulle loro ali nello spazio ideale è la fede

F. P. MICHETTI — RITRATTO DI BENIAMINO ROTONDO.

(Fot. Lembo).

sicura di eletti che seppero la Grazia, dacchè non rinnegarono, dinanzi alle nequizie del Colosseo, la virtù dell'amore e del perdono. Anche qui, dunque, il mito si umanizza e restiamo nella verità trascendente come, in un dipiuto di ben diversa ispirazione — *Il mercato dei piccoli schiavi* — saltiamo nel realismo pittoresco d'un mònito sociale. Qui, veramente, è il colorista prodigioso che prende la mano al pensatore. È vero: quel gruppo così magnificamente disposto nella policromia delle vesti induce a pietà per l'incoscienza dei fanciulli mercanteggiati dai loschi trafficatori dietro il poggio, mentre il sambuco, nelle acque limacciose, attende ammarrato la preda che ne riempia la stiva. Ma ciò che trionfa anche del sentimento è la stupenda sinfonia della tavolozza. In tutto quell'impasto di tinte più vive e di fogge orientali, non uno stridore. Siamo in piena polifonia. In quei crocchi di bimbi che ridono, si trastullano, sonnecchiano, le stoffe amalgamano i loro orientali lucori, divengono un prato ove i fiori umani sembrano sete e le sete fiori. Tutto quel riso diverrà presto tormento. Non importa. Intorno, il paesaggio arabo s'accalda nel suo cielo dorato e nei suoi mesti palmizî, che spiccano sullo sfondo percorso dall'aria e dalla luce.

F. P. MICHETTI — LA SPOSA NOVELLA. (Fot. Alinari).

È davvero l'oriente, coi suoi toni doviziosi; dolcezza e miraggio nel prestigio della natura, infermità morale nella barbarie del costume. Non ci si può staccare da questa tela senza un rimpianto degli occhi accarezzati da tanta magia.

appunto perchè rende questa collettività quasi disindividualizzata.

In un bozzetto (da cui non venne mai fuori il quadro, e però forse più interessante) *La morte del Tasso*, è tipica appunto la svalutazione, oserei dire,

F. P. MICHETTI — PROCESSIONE DEI BAMBINI. (Fot. Alinari).

Pure, guarderemo *Il menestrello al torneo*, ove, con altre tonalità, la ressa dei colori si manifesta in un effetto di vero impressionismo moderno: la folla dietro lo steccato — ove il menestrello la sollazza e canta sul liuto più leggero della sua ombra — appare compatta, mobile, espressiva, ma *senza volto*. La vita di quel nugolo è straordinaria

del corpo, ove lo spirito non gli dia il moto e la bellezza. Il Tasso è un informe masso, su cui è appesa una corona: ecco ciò che avanza — par che dica l'artista — del cantore di *Aminta*! Dalla cura di qualche personaggio di sfondo il quadro finito (s'intuisce) avrebbe dovuto rinchiudere un concetto dolorosamente ironico. Dalle morbidezze

a una squisita *mezza figura* orientale, tutta levità e languore, vien fuori, a contrasto, un poderoso nudo: *La moglie di Putiphar*. La delusione e il rimpianto sensuale le fan quasi disprezzare la sua procace nudità, che pur si disegna possente pel suo stesso accasciamento sulla verde lettiera bassa e capace, cui il velo bianco dà risalto e contrasto. Ella stringe il manto viola — i rapporti delle tinte sono una trovata pittorica — del fuggitivo imbelle

Ce n'è abbastanza per ricostruire Morelli: dagli *Iconoclasti* agli *Amori degli angeli*.

*
* *

La terza sala ha ciò che chiamerei il *tesoro Michetti*. Cioè, gli studi. Sono venti, trenta minuscoli prodigi, che non si prestano all'illustrazione fotografica. Ecco una contadinella rubesta e piena di comico sussiego, in un campicello ove spicca

F. P. MICHETTI — TESTE DI PECORE AL VERO. (Fot. Losacco de Gioia).

e da tutti gli affreschi murali sembra che parta un dileggio alla bellezza dell'offerta respinta.

Altri interessantissimi cimeli son qui: un bozzetto dell'*Assunta* celebre della cappella reale, un acquarello, di cui non è facile interpretare il soggetto tragico (una macchia di sangue, un berretto e una spada sul pavimento; una donna dall'aspetto spettrale.... per follia o per terrore?) e due ritratti di don Paolo Rotondo — giovane e maturo; infine un piccolo gioiello: *Ginevra e Lancillotto* nella scena del bacio, che sarebbe troppo lungo esaminare nelle sue sottilissime intenzioni.

un'interpunzione di fiori; là un vitello, due pecore d'una evidenza animalistica superiore; in 15 centimetri di tela, una pastorella che pilucca dell'uva e nel fondo un bimbo, qualche montone, pezzi di verde che sono la natura carpita al passaggio.... insomma una serie di osservazioni del pennello, da cui verrà poi fuori un quadro di verità, un paesaggio completo, una scena composita. Ma gli elementi più squisiti son lì, in quegli schizzi incantevoli, che un vero intenditore, un raffinato preferisce a qualsiasi opera di composizione. È l'arte per l'arte, la pennellata creatrice rinchiusa in un

F. P. MICHETTI: PASTORELLA.

taccuino per cavarla fuori al momento opportuno. Ma c'è anche il quadro pieno, in queste sale. C'è una abbagliante *Processione dei bambini*, che vale quella del *Corpus Domini*. Credo, anzi, ne sia la il moto delle persone, l'efficacia di un aggruppamento e ci dà un Abruzzo *sentito* anzi che *visto* dall'artista, come Dalbono fece col mare e con gli orizzonti di Napoli. (Vorrei in una parentesi

VINCENZO GEMITO — I « MALATIELLI » (PICCOLI INFERMI). TERRECOTTE. (Fot. Lembo).

matrice. — È un gaio formicolio di bimbi, una donna formosa e gagliarda che domina la scalea da cui sale l'incenso e che porta due putti sulle braccia robuste, mentre i festoni, i globi, i padiglioni suonano la fanfara delle tinte abbaglianti, con le quali Michetti genera la festa d'un paesaggio,

avvertire che i bellissimi paesaggi del Dalbono, raccolti nella prima sala, non sono ancora il Dalbono della trasfigurazione paesistica, ma un minuzioso verista, quasi un po' fosco, che cava i suoi migliori effetti dalle pennellate aspre o scure ed è, qui, più che mai emulo del Gigante e *scuola*

di Posillipo). Ma v'è anche l'Abruzzo della cronaca, quello della *novena* natalizia, coi pifferai, la bella sposa carica di cerchi d'oro, di spilloni, gonfia come un otre. E passa con la forza pittorica del particolare, che stabilisce il *protagonismo del pennello* e la sua priorità sulla concezione. Michetti è quanto c'è di più pittore. E lo prova nel suo autoritratto: un portento.

Antonio Mancini è un altro *pittore puro*. Tutta la sua forza straordinaria è nel disegno, nella naturalezza del colore, nell'espressione, colta con una potenza che deriva dalla genialità del tocco. Che deliziosa goffaggine, per esempio, in uno *scolaretto*, di cui ogni linea del volto è rivelazione di cretinismo! Che risalto inimitabile nell'occhio vitreo, nel ventre proteso, nella faccia imbambolata d'uno scagnozzo, che mi ricorda un celebre libro sui vizî infantili!

ANTONIO MANCINI — IL PRETINO (« Ó PREVETARIELLO »).

Invece, nelle terrecotte di Vincenzo Gemito, che moltiplicano il pregio della sala del Michetti, il realismo prodigioso non è più obiettivo come quello del Mancini. In due tipi di fanciulli infermi sono plasmati due capolavori. Come senza la facoltà del colore lo si raggiunga, nella scoltura, a forza d'espressione, è problema che, con un po' di creta, ha risolto il Gemito. Perfino lo sbiancare delle

PAOLO VETRI — MADONNA.

(Fot. Losacco de Gioia).

labbra, nel lividore che denunzia la febbre, è qui impresso, come il dispetto iroso è nell'altro!

Verismo di rudezza nel Mancini, di eleganza nel De Nittis. Il piccolo quadretto del pittore celebre ha questo d'interessante: che esibisce, al pari degli altri, l'eleganza del De Nittis, ma è composto prima ch'egli emigrasse a Parigi. Non assimilò, dunque: *sunta* dice questa parentela di soavità mistica e di raffinata esecuzione meglio della parentela giuridica.

A scacciarci d'intorno tanti effluvî d'incenso basterà un pittore dalle carnosità pagane, come Volpe, o dai pagani orgogli, come Saverio Altamura, che nella prima sala — ecco, ci rientriamo di sor-

GIUSEPPE DE NITTIS — INTERNO DI CASA CAMPESTRE. (Fot. Losacco de Gioia).

aveva già nel sangue il gusto della linea leggera e la piacevolezza del colore.

Edoardo Tofano divenne un tempo celebre a Napoli. Fu riconosciuto snello, morbido, arguto pittore. Poi, nessuno volle ricordarsene più ed egli emigrò; ma rivedere oggi i suoi acquerelli, il bozzetto di quella *Monaca al coro*, che gli servì di rivelazione, serve a prolungargli la fama, non, ahimè, ad abbreviargli le sofferenze.

Ho già accennato come l'arte di Paolo Vetri sia contesta a quella di Domenico Morelli: l'*As*-presa — ha lo stupendo bozzetto del *Mario*. Il largo gesto, col quale il generale romano pianta il trofeo di Roma nella terra rivendicata, non so perchè, oggi sembra più bello, più muscoloso.

Quanti altri nomi bisognerebbe qui illustrare per ribadire ciò che abbiamo affermato in principio! Ma anche lettori avvezzi, come quelli dell'*Emporium*, a distinzioni critiche e ad elenchi artistici, ne avrebbero di troppo. Non devo però dimenticare Camillo Miola, che ha qui cose tra le più fresche della sua giovinezza — lo *Studio di Meissonier*, per

SAVERIO ALTAMURA — IL TRIONFO DI MARIO (BOZZETTO).

(Fot. Losacco de Gioia).

esempio, e *La venditrice di frutta* — e Vincenzo Migliaro, con una mezza-figura suggestiva e poetica.

Ritornando sui nostri passi, sorprendiamo nella prima sala due deliziosi quadretti — *Cane in riposo* e *Due caprette* — di quel portentoso animalista che fu Filippo Palizzi, un *tempietto* del Pitloo, un iuterno (*S. Andrea delle monache*) di Giacinto Gigante e un'*aia* del Tusquets.

Gli squisiti animali palizziani non abbaiano e non belano. Rappresentano la mitezza d'un grande ribelle, che adorò la Natura *com'è*, e la fedeltà a quest'evangelio d'arte. Il Palizzi fu completato dal Morelli, che montò in cielo anche per conto di lui, mentre l'ispido vegliardo vegliava coi suoi mastini sulla soglia della Verità contro l'Accademia.

E insieme acciuffarono prima la Natura e poi la Poesia.

Questo ci narra e ci documenta la Galleria Rotondo.

SAVERIO PROCIDA.

CHIESA DELLA CERTOSA DI S. MARTINO A NAPOLI.

VICTOR HUGO : AMICA SILENTIA

I DISEGNI DI UN POETA E LE ACQUEFORTI DI UN ROMANZIERE.

(VICTOR HUGO — JULES DE GONCOURT).

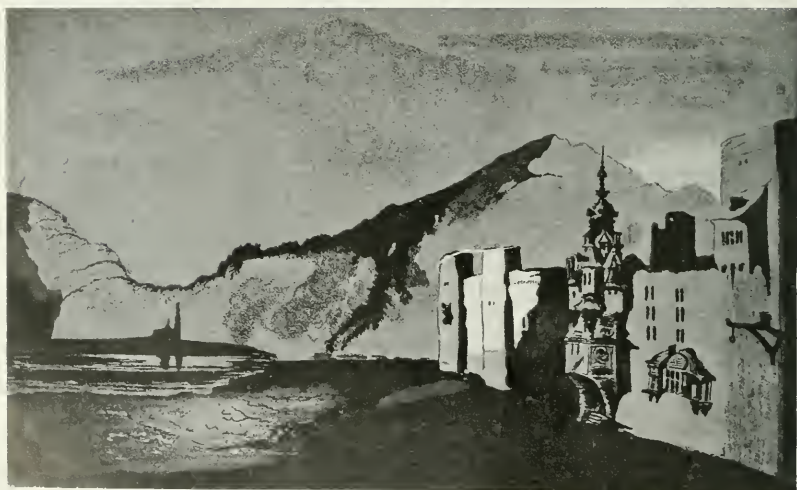
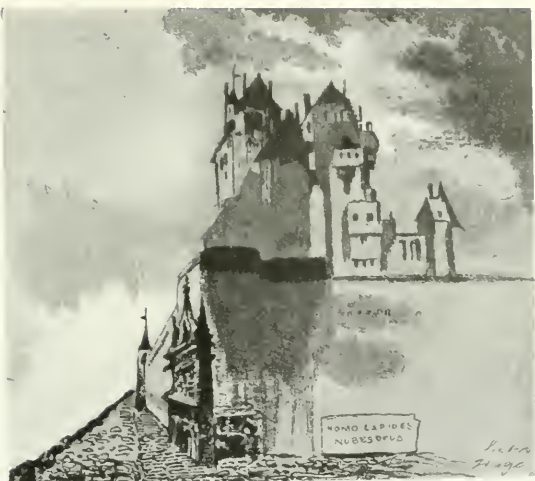
I.

ON è senza sorpresa che, compulsando libri, riviste, giornali ed epistolarii dell'epoca, si rileva che in Francia, durante gran parte del secolo scorso e mentre, l'uno dopo l'altro, sorgevano, trionfavano e decadevano il Romanticismo, il Realismo ed il Naturalismo, non si stabilirono giammai rapporti di sincera simpatia e di stretta confraternità tra letterati e musicisti.

Si può anzi osservare che non soltanto la maggiorauza dei letterati addimostrava scarsa curiosità e quasi indifferenza per la musica, fosse da teatro o da chiesa, da concerto o da camera, ma che parecchi di essi e non certo dei minori si compiacevano di dichiarare con una tal quale ostentazione disdegnosa, di comprenderla poco e di gustarla anche meno, fino al punto che il Gautier non si peritò di definirla « un rumore importuno e costoso ».

Molti altri, pure senza giungere a tale paradossale esagerazione, rimanevano profondamente convinti che ad ogni più complessa complicata e fragorosa orchestrazione di strumenti a corda e da fiato fosse di gran lunga da preferirsi la musica discreta sottile e squisita del verso. In prima linea fra costoro figurava il Banville, l'agile ed arguto poeta delle *Odes funambulesques* ed il fervente gran sacerdote di quella Dea Rima, che il Verlaine, con piglio spietato,

VICTOR HUGO : IL RUSCELLO.

VICTOR HUGO: RICORDO D'UN GIORNO DI NEBBIA.

VICTOR HUGO: UNO DEI NOSTRI CASTELLI IN ISPAGNA.

VICTOR HUGO HOMO LAPIDES, NUBES DEUS.

VICTOR HUGO: PRESSO DUNKERQUE.

doveva trarre giù dall' altare, coi suoi famosi versi:

Oh qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou,
Qui sonne creux et faux sous la lime?

Sì, è vero, Rossini e Listz trovarono sempre amabile accoglienza nei salotti letterarii parigini, ma tanto nel caso del bonario e spiritoso operista italiano quanto nel caso del vivace ed insinuante pianista e compositore ungherese, le simpatie si rivolgevano assai più verso l'uomo che verso il musicista.

presso qualche letterato suo contemporaneo fu dovuto sopra tutto a ragioni di convenienza verso colui che si proclamava il campione musicale del Romanticismo francese, tanto che Gautier, nell'articolo per la morte di lui, pubblicato nel *Journal Officiel* dei 16 marzo 1869, affermava che « dans la renaissance de 1830, ce que les poètes essayaient dans leurs vers, Henri Berlioz le tenta dans sa musique, avec une énergie, une audace et une originalité qu'étonnèrent alors plus qu'elles ne charmèrent ».

Per riavvicinare i letterati alla musica ci volle nè più nè meno che la formidabile e geniale ri-

VICTOR HUGO: IL MATTINO.

Sì, Meyerbeer seppe scoprire più di un letterato che si piegò a scrivere articoli altamente laudativi per le sue opere, ma, dopo la pubblicazione indiscreta di alcune lettere dell' Heine e del giovane D'Ortigue, nessuno più ignora che il celebre autore degli *Ugonotti* e dell' *Africana* soleva ricorrere, con furbesca disinvoltura, ad ogni mezzo, non escluso quello brutale ma oltremodo persuasivo di un bel gruzzolo di monetine d'oro, pure di assicurarsi l'appoggio influente dei critici.

Sì, George Sand si mostrò animata dal più acceso entusiasmo per Chopin, ma non parmi proprio che possa considerarsi calunnioso l'asserire oggidì che in lei, instancabile non meno nel cambiare d'amanti che nel comporre romanzi, tale entusiasmo scaturì piuttosto da un capriccio erotico che da una convinzione artistica.

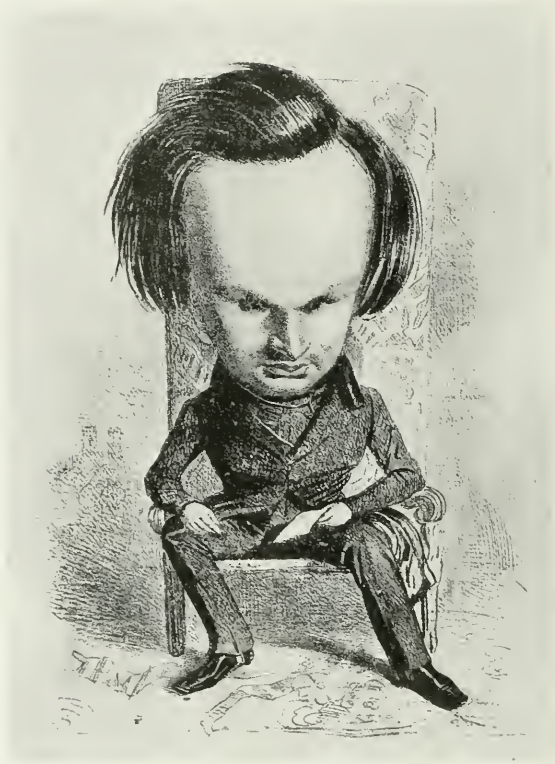
In quanto poi al Berlioz, l'appoggio che trovò

forma di Wagner, mercè cui alla musica sapientemente e raffinatamente istrumentale venivano associate, con fermo rigore estetico, la suggestiva poesia leggendaria e la grandiosa scenografia pittorica.

Se essa, in occasione della storica prima rappresentazione del *Lohengrin* a Parigi, fece insorgere, violenta e beffarda, l'incomprensione dell'aristocratico pubblico del « Théâtre de l'Opéra » e del pretensioso gregge dei giornalisti francesi, riuscì, in compenso, a richiamare l'attenzione e poi a conquistare il suffragio di Baudelaire. A costui dovevano, in prosieguo di tempo, unirsi il Conte Villiers de l'Isle-Adam, Catulle Mendés e infine Mallarmé, insieme con l'eletta falange dei poeti, novellatori e critici simbolisti, alcuni dei quali fondarono, nel febbraio del 1885, una *Revue Wagnérienne,* che ebbe due o tre anni di vita non ingloriosa.

VICTOR HUGO: IL CASTELLO.

* * *

Nel medesimo periodo di tempo, i contatti invece fra i cultori delle belle lettere ed i cultori delle belle arti diventavano ognora più frequenti culenza, in una sua lettera ad un amico: « Je « voudrais broyer tous les classiques dans un « pilon pour peindre ensuite, avec les résidus, les « murailles des latrines ».

B. ROUBAUD: « M. V. H. LA PLUS FORTE TÊTE ROMANTIQUE » (1836).

e cordiali e spesso e volentieri si trasformavano in affettuosa e pugnace alleanza.

A mantenere siffatta stretta colleganza valse, non meno della comunione di intenti e di ricerche di audace e ribelle novità estetica, quell'odio pertinace e sconfinato contro il gretto dottrinario e prepotente accademismo, che induceva il Flaubert a scrivere, con comica ma assai caratteristica tru-

Fu così che Delacroix, Courbet e Manet, per non citare che tre dei pittori più in vista e che con le loro tele accesero più violenti polemiche durante l'Ottocento, trovarono in Baudelaire in Champfleury ed in Zola i loro più eloquenti difensori, più entusiastici glorificatori e più infaticabili propagandisti, mentre, in tempi assai più prossimi a noi, Rodin veniva imposto all'ammirazione

del pubblico diffidente riottoso e schernitore dai discorsi e dagli scritti d'un pugnace manipolo di letterati.

Fu così che tra l'opera di drammaturgo di Victor Hugo e quella di pittore di Eugène Delacroix, tra l'opera di romanziere di Honoré de Balzac e quella di diseguatore di Honoré Daumier, tra l'opera di poeta di Charles Baudelaire e quella di acquafortista di Félicien Rops si manifestò un'intima e spontanea consonanza d'ispirazione e di esterno atteggiamento, pure servendosi i primi della parola scritta ed i secondi del colore e del disegno e che, in seguito, si stabilì un evidente parallelismo d'espressione estetica tra il modernismo dei romanzieri naturalisti e quello dei pittori impressionisti.

In quanto all'influenza che esercitarono in Francia, durante quasi tutto il secolo decimonono, i letterati sui pittori e viceversa, si può, per portarne un esempio significativo, osservare che il Visconte di Chateaubriand merita non a torto di essere additato come il vero scopritore della moderna visione del paesaggio, che formar doveva la gloria della Scuola di Barbizon. D'altra parte, mentre Théophile Gautier affermava che tutta la sua originalità di scrittore consisteva nell'essere « un homme pour lequel le monde visible existe », i fratelli Goncourt confessavano nel loro *Journal* che la loro suprema ambizione di stilisti era di « trouver des « touches de phrases semblables à des touches de peintre dans une esquisse, des effleurements, « des caresses et des glacis de la chose écrite » e che una delle lodi più gradite al loro amor proprio letterario era stata quella fatta loro dal Sainte-Beuve di possedere il privilegio « d'attraper le mouvement dans la couleur », facendone così i rivali, mercè una trasposizione di effetti da un'arte all'altra, di un Daumier o di un Degas.

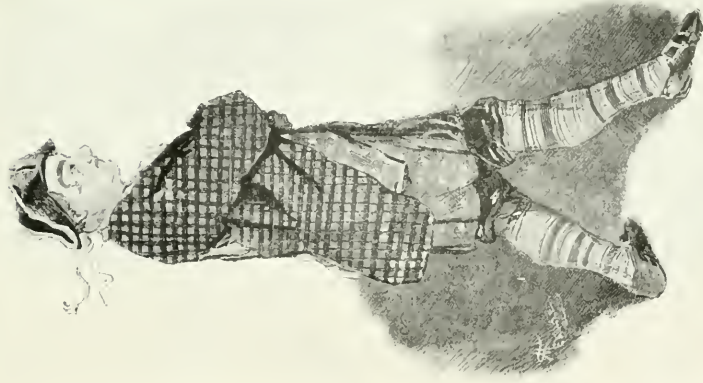
GAVARNI: EDMOND E JULES DE GONCOURT.

Non vi è quindi punto da meravigliarsi se più di una volta, dal 1830 al 1900, sia sorto il desiderio nell'animo di un pittore, di uno scultore o di un incisore di fare opera di scrittore e, d'altra parte, in quello di un letterato di servirsi, nelle ore di svago, del pennello, della stecca o della punta dell'acquafortista.

J. DE GONCOURT: RITRATTO DELLA SIGNORA LAFORGE DI H. MONNIER (ACQUAFORTE).

Fra gli artisti, oltre il Fromentin, i cui acuti studii sui *Maîtres d'autrefois*, i cui due mirabili volumi di ricordi africani, *Une année dans le Sahal* e *L'été dans le Sahara* ed il cui romanzo *Dominique*, di così appassionata e penetrante psicologia, hanno giovato alla sua fama, presso le generazioni che hanno seguito la sua, non meno e forse anche più delle sue tele di soggetto orientale, mi limiterò a citare Gavarni e Delacroix, Breton e Carrière, Raffaëlli e Blanche, Besnard e Rodin, i quali tutti ci hanno dato, con più o meno grazia di stile, acume d'indagini ed originalità di osservazioni e di giudizii, impressioni di viaggio, critiche d'arte, novelle fantastiche o bozzetti della vita reale, che si leggono con piacere, con interesse e talvolta anche non senza utilità per la propria cultura.

* * *

In quanto, però, ai letterati, si deve riconoscere, se si vuole essere del tutto sinceri, che, salvo due o tre eccezioni lodevoli, le loro incursioni nel campo propinquo delle arti belle sono riuscite assai poco fortunate.

J. DI GONCOURT. LO STENTERELLO LORENZO CANNETTI (ACQUERELLO).

J. DI GONCOURT: LA MARIONETTA (ACQUAFORTE).

J. DI GONCOURT: LO STENTERELLO DEL TEATRO BARGIACCHI (ACQUERELLO).

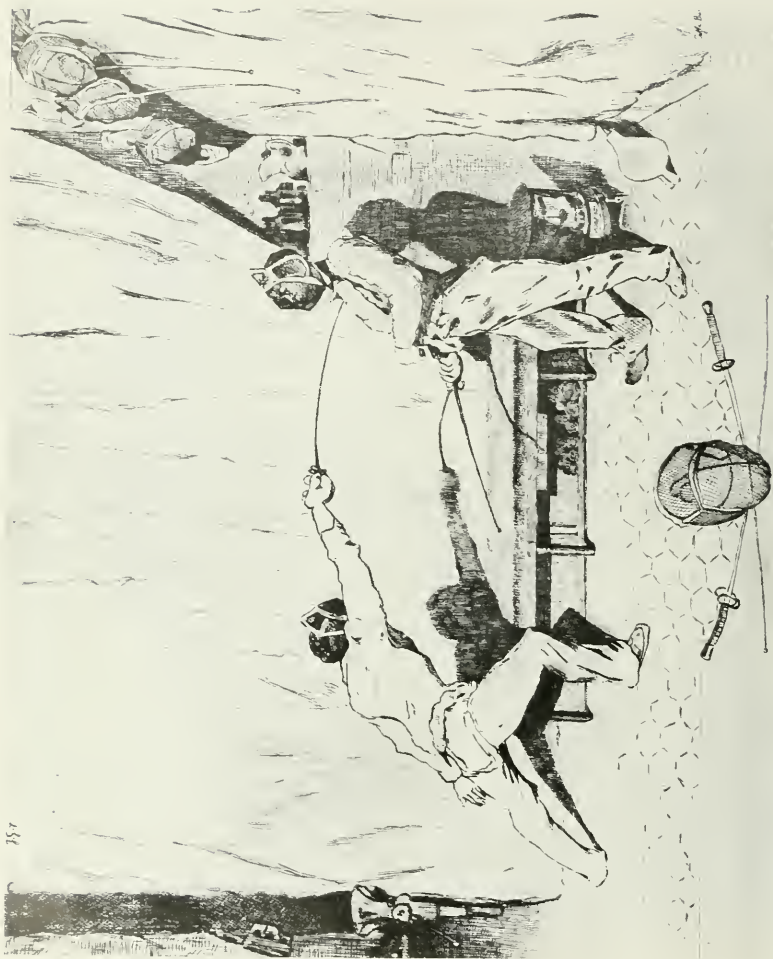
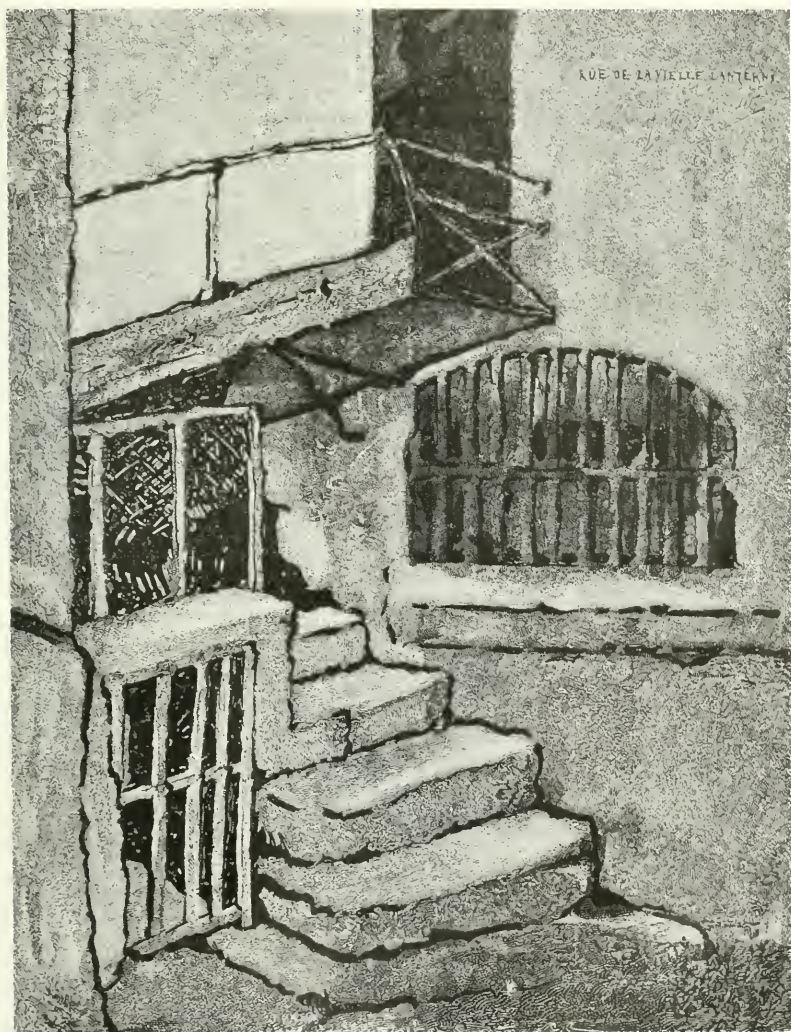
EDMOND DE GONCOURT: RITRATTO DI JULES DE GONCOURT (ACQUERELLO).

JULES DE GONCOURT: « THOMAS VIRELOQUE » DI GAVARNI (ACQUAFORTE).

La mostra che col titolo umoristico di *Poil et plume* fondato su di un bisticcio di parole di facile interpretazione, Émile Bergerat ideò ed ordinò a Parigi, quattro o cinque lustri fa, ed a cui par- Sarah Bernhardt, la quale in quel giro di tempo la coltivava con un certo successo, probabilmente perchè a lei, come già un secolo prima alla Marchesa di Pompadour, non si sarebbe osato fare

JULES DE GONCOURT: RITRATTO DI EDMOND DE GONCOURT (ACQUAFORTE).

teciparono non meno di cinquanta letterati, con circa trecento opere, riuscì una dimostrazione tremendamente persuasiva delle loro scarse attitudini per la pittura e per l'incisione. Opere di scultura, se bene mi ricordo, non ve ne erano, forse per un cavalleresco riguardo verso la popolarissima attrice colpa se lasciava completare da mani esperte le opere a metà ideate ed appena abbozzate.

Un secondo tentativo di « Salon des écrivains-peintres » veniva fatto, da un più ristretto gruppo di scrittori francesi di nazionalità belga, a Bruxelles nel 1908. Il risultato non ne fu molto più

J. DE GONCOURT : LA SALA DI SCHERMA (ACQUAFORTE).

J. DE GONCOURT: LA STRADA DELLA « VIEILLE LANTERNE » A PARIGI (ACQUERELLO).

brillante, tanto che anche di esso sarebbesi potuto maliziosamente osservare che di veramente riuscito non aveva che il titolo: *Les violons d'Ingres.*

Dal naufragio di queste due esibizioni dei lavori di pennello di matita e di bulino degli « écrivains-peintres » francesi e belgi non si salvava neppure Théophile Gautier. I suoi pastelli, i suoi disegni acquerellati ed i suoi quadri ad olio, privi d'ogni originalità di visione e di fattura talvolta superficiale o tal'altra stentata, rappresentavano una profonda delusione per i molti che ricordavano che lo scrittore di *Mademoiselle de Maupin* e di *Émaux et camées,* prima di consacrarsi definitivamente alle lettere. aveva studiato per varii anni pittura, secondo egli medesimo racconta, non senza una certa compiacenza, nelle pagine autobiografiche dei suoi *Portraits contemporains*, e ricordavano altresì che, allorquando egli si sentiva stufo più del solito di dovere, per le tiranniche esigenze economiche della vita quotidiana, riempire cartelle su cartelle, soleva imprecare, tra il serio ed il faceto, con frasi accese e reboanti contro Victor Hugo, maestro idolatrato, che lo aveva distornato dalla sua vocazione per la tavolozza.

Se Gautier, malgrado la benevolenza simpatica, con cui si posavano sul gruppo delle sue opere gli sguardi dei visitatori della piccola mostra di « Poil et plume », non ottenne alcun successo, vivo interesse e schietta ammirazione riuscirono invece ad accaparrarsi un poeta con alcuni disegni, e due romanzieri, con un certo numero di acquerelli e di acqueforti. Il poeta era Victor Hugo; i romanzieri erano Edmond e Jules de Goncourt.

Bisogna aggiungere subito che se le loro opere portavano in modo evidente una nota verace e gustosa d'arte in mezzo a tanta mediocrità sciatta o vanamente pretensiosa, non costituivano però una rivelazione, perchè erano state già da parecchi anni divulgate, presso il pubblico ristretto ma scelto dei buongustai, dalle accurate riproduzioni datene in due albi stampati con signorile lusso di carta e di di tipi da due note case editoriali parigine.

VITTORIO PICA.

VICTOR HUGO (RITRATTO DEL 1857).

PANORAMA DI VASTO.

NOTICINE D'ARTE:

L'ARTE MEDIEVALE IN UNA BELLA CITTADINA D'ABRUZZO.

SENZA dubbio, la vera forza dell'Italia nuova risiede nelle sue provincie: tutti i germi di vita e di potenza, di bellezza e di valore che le grandi città maturano e dissolvono nascono tutti dal seno delle città minori. Ogni pietra vi nasconde una sorgente di ricchezza, ogni silenzio vi genera un'idea. Le provincie meridionali, un po' meno traversate dalle grandi correnti di corruzione e dalle convulsioni contemporanee, più fervide di pensieri tradizionali, rappresentano nella patria un immenso serbatoio di spiriti e di opere feconde.

L'antichità della vita non li appesantisce; l'orgoglio delle civiltà passate non li fascia di silenzi mortali o di tragiche monotonie.

Vi è quel tanto di antichità che basta per comprendere come ogni tempio, ogni arco trionfale abbian saputo anche là imitare e perpetuare lo sforzo degli uomini curvati e dei popoli che si risollevano.

La piccola città di Vasto (oggi compresa nella zona di guerra) ne ha offerto recentemente un esempio che si può chiamare mirabile. Alta e severa nella bellezza tetra del suo castello, delle sue torri, del suo Palazzo che rammenta la sontuosità guerriera dei d'Avalos e dei Colonna; circondata da ogni parte dalla verdezza degli ulivi, dinanzi al bello azzurro dell'Adriatico solcato di vele rosse e gialle, essa ha rievocato in un sol giorno ben sette figure di suoi figli più illustri e li ha riconsacrati nel tempo e nelle memorie. I Palizzi e i Laccetti, i Rossetti d'onde uscì quel Dante Gabriele Rossetti, soave e immortale creatore del Preraffaelismo. E Francesco Laccetti, il chirurgo insigne Questo è il gruppo di artisti onorato dalla città di Vasto nel cerchio antico delle sue mura, in un consentimento prodigioso di spiriti e di popolo.

* * *

Le origini non ben definite dell'antica *Histonium* (*Istonio*), oggi il *Vasto*, sono state variamente ricercate, studiate, dedotte da molti storici che di essa si occuparono; però, fra tanta abbondanza di opinioni, più ragionevole può accettarsi quella che attribuisce la fondazione di questa città a Diomede, re d'Etolia, il quale, dopo l'assedio di Troia, esiliatosi volontariamente dalla sua patria per il tradimento della moglie Egialea, venne con le sue

genti nell'Italia meridionale e vi fondò Venosia, Canusio, Benevento e Istonio.

* * *

A Vasto un'arte medievale è degnamente rappresentata. Vasto ha due portali di edifizi ecclesiastici così belli e così singolari che basterebbero da soli a rendere bella l'arte medievale.

Molto singolare è il portale della chiesa di S. Pietro, singolare poichè risente molto dell'arte medievale della terra di Bari, anzichè di quella dell'Abruzzo superiore, ma non risente nulla dell'arte medievale di Capitanata e Molise.

È opera del secolo XIII.

Il portale di S. Pietro in Vasto è una delle molte espressioni d'arte che si riassumono in un ricco sguancio concepito, in pianta, con successivi piani rientranti come denti triangolari di sega e decorato, in alzato, da svariate colonnette dal sottil fusto variamente attorto e che, disposte negli angoli diedri dello sguancio, salgono nell'archivolto a riunirsi nella cima. I due gruppi di fusti sono interrotti, a metà della loro altezza, da ghiere marmoree acconciamente scolpite con intagli e sono collegati, di sopra, da filari ricorrenti di vaghissimi capitelli.

VASTO — PORTALE DI S. PIETRO. (Disegno dell'A.).

Innanzi a queste colonnine, cioè sulla linea del prospetto e da ciascuna parte, è poi un pilastro schiacciato in pianta rettangola, recante sulla faccia due scanalature od incisioni verticali.

I due sguanci della porta sono collegati superiormente da arco a sesto acuto, e l'archivolto è assai prezioso per gli intagli che mostra, specie per

quelli a punte di diamante o piramidette quadrangolari, vagamente fregiate e che formano il giro esterno dello insieme.

* * *

Poi c'è il portale della chiesa di S. Giuseppe, oggi cattedrale della città.

VASTO — PORTALE DI S. GIUSEPPE. D[illegible] dell'A.).

Il portale è la cosa che di arte medievale è la più vicina a noi, e fu una ricostruzione del 1293. Il portale della cattedrale vastese è meno ricco di quello della chiesa di S. Pietro e d'arte alquanto più rigida o fredda; il suo sguancio ha sì bene più di un angolo diedro, ma solo una coppia di colonnine decorative dal fusto liscio ed interrotto da anello modanato: l'archivolto è pur qui a sesto acuto e reca a treccia uno dei suoi anelli; mentre gli altri sono quasi tutti semplici tori lisci, onde l'abbondanza degli ornati scolpiti che si nota nell'archivolto del portale di S. Pietro non si ha in quello di S. Giuseppe.

Al disopra di questo archivolto una cornicetta orizzontale che ricorre sulle restanti parti laterali della facciata, si rialza su due esili colonnine e corre tuttora orizzontale, onde il portale non ha un vero e proprio frontone a leggìo, ma solo un leggero cappello rettangolare, che, del resto, crediamo preesistente al portale vero e proprio ed appartenente alla primitiva costruzione.

Altri avanzi di arte medievale esistono in Vasto. Sono però di minore importanza.

CARLO D'ALOISIO.

NOTE SCIENTIFICHE:

UN SUCCESSO DELLA CHIRURGIA DI GUERRA.

LA guerra attuale ha sventato tutte le previsioni: data la potenzialità e la perfezione degli armamenti, gli scrittori militari assicuravano che le ostilità sarebbero terminate rapidamente dopo qualche schiacciante vittoria; ecco che son più di due anni che le ecatombi succedono alle ecatombi e che le rovine s'accumulano su tutta l'Europa, senza che si possa prevedere la fine del gigantesco conflitto!

Fortezze reputate inespugnabili, dopo qualche giorno cadono sotto il fuoco dell'artiglieria nemica ovvero, come un tempo, sono prese semplicemente d'assalto da eroici soldati.

Sul mare, dei modesti navigli diventano i più formidabili avversari dei sottomarini.

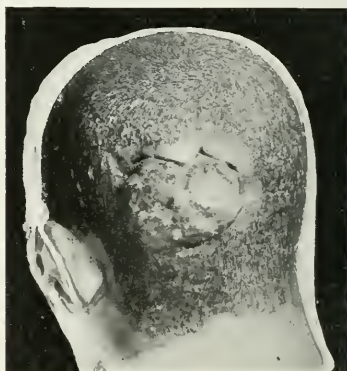
Non diversamente le osservazioni che si son potute fare tanto nelle ambulanze alla fronte, quanto negli ospedali, modificheranno più di un'idea fin qui ammessa in fisiologia, in medicina, in chirurgia e in psicologia.

Ne è prova il caso straordinario di un soldato al quale il D.r Guépin riuscì a conservare la vita, mediante l'asportazione di un terzo di cervello.

Ecco la dolorosa odissea del bravo Luigi R.... ferito a Creuy presso Soissons, il 12 gennaio 1915.

Colpito da uno scoppio di granata alla testa nella regione occipitale sinistra, l'energico soldato ebbe ancora la forza di percorrere circa 300 metri con l'aiuto d'un compagno; poi venne trasportato al posto di soccorso, ove subì una prima operazione, e di là diretto all'ospedale N. 223 de « L'Associaton des dames françaises » ove entrò il 22 gennaio. In quel periodo egli non sentiva alcuna perturbazione, ma si lagnava di dolori alla nuca e di una grande spossatezza e non tardò ad entrare nello stato comatoso; benchè non credesse di dormire, sonnecchiava tutta la giornata, non chiedendo mai niente, reclamando soltanto la semi-oscurità.

Esaminata la piaga, vi si riconobbe un'ernia del cervello attraverso le ossa craniche non completamente ricoperte dalla pelle.

ASPETTO DELLA PRIMA ENCEFALOCITE DEL SOLDATO R...
(Da un modello in cera eseguito avanti la prima operazione).

TERZA ENCEFALOCITE DEL SOLDATO R... (MARZO 1915).
(Da un modello in cera).

(Fot. Brocherel).

QUANTITÀ MAGGIORE DI SOSTANZA CEREBRALE TOLTA DALLA FERITA DEL SOLDATO R...
(Peso 17 gr. 52 dopo l'immersione di un mese nell'alcool). (Fot. Brocherel).

modello in cera qui riprodotto, in vista dell'interesse scientifico nel caso di riuscita.

L'abile capo chirurgo dell'ospedale Pean estrasse quindi il tumore che era della grossezza di una noce, e con una pinza che introdusse da 5 a 8 cm. nella profondità del cervello, ritirò tre schegge d'osso puntute.

Vuotando l'ascesso la sostanza bianca si eliminò a pezzi semi-liquidi; poi lavò la piaga cerebrale con acqua bollita, cui venne aggiunta dell'acqua ossigenata e vi mise delle filacce per facilitare lo scolo del pus.

Caso degno d'essere notato, il paziente sembrava più risvegliato di prima dell'operazione, ma dopo qualche giorno l'« encefalocele » ricominciò e s'ingrandì poco a poco, mentre il cranio sembrava vuotarsi nella parte sinistra. Intanto il povero ferito restava sempre nello stato semi-comatoso, e formandosi ancora un nuovo

Siccome questo « encefalocele » (per adoperare il termine scientifico) ingrandiva a vista d'occhio e, nonostante la mancanza di febbre, il male di testa e il coma aumentavano, il D.r Guépin risolse d'operare il paziente, dopo aver fatto eseguire il

IL SOLDATO R... NEL 1915.
(La cicatrice della sua spaventosa ferita è scomparsa quasi totalmente sotto i capelli).
(Fot. Brocherel).

ascesso al cervello, il D.r Guépin risolse di ripetere l'operazione.

Al principio di questo terzo intervento, tutto camminò bene; ma quando l'operatore ebbe staccata la sostanza cerebrale erniosa che formava una massa grossa come la metà del pugno di un uomo adulto, un grosso filo di sangue cominciò a scolare.

Il dottore dovette allora applicare e non senza difficoltà una pinza emostatica nella profondità del cervello per arrestare l'emorragia.

Infine l'operazione finì senz'altri intoppi; i giorni seguenti le dame stesse della Croce Rossa eseguirono le fasciature senza troppa fatica, ma pur troppo le tribolazioni del soldato R... non erano ancora finite.

Tuttavia, se a causa di un terzo « encefalocele » che si sviluppò nella meninge tante volte sconvolta, i quotidiani lavacri fecero uscire per diversi mesi dei rimasugli di sostanza valutata a più di un terzo dell'*emisfero cerebrale*, il povero mutilato finì per ristabilirsi a poco a poco.

I dolori di testa sparirono, la febbre l'abbandonò, la piaga del cuoio capelluto si cicatrizzò, ritornò l'appetito ed anche l'intelligenza si svegliò.

Egli si trova oggi in un deposito di convalescenti a Neuilly sur Seine, presso Parigi. Sentendosi ristabilito egli va, di quando in quando, a fare un giro in città; aspetta senza impazienze la decisione dell'autorità militare a suo riguardo, e spera ricevere presto la decorazione che per la sua ferita egli ha certamente ben meritato.

Per quanto si voglia esser riservati sui pronostici immediati e lontani di questa meravigliosa operazione, si può constatare subito che essa scarta le teorie fisiologiche concernenti le località cerebrali, poichè il ferito gode di tutte le sue facoltà intellettuali e coordina i suoi movimenti malgrado l'asportazione indiscutibile di alcuni centri. Infine il cervello, questo organo il quale un tempo i chirurgi più abili non osavano toccare, diventa un nuovo campo per delle meravigliose vittorie del *bisturi*.

JACQUES BOYER.

IL SOLDATO R... NEL FEBBRAIO 1916.
(Un anno dopo che gli fu esportato un terzo di cervello). (Fot. Brocherel).

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA MOSTRA DEGLI ACQUERELLISTI LOMBARDI AL COVA.

Anche la scorsa primavera, a dispetto di ogni agitazione del nostro spirito per lo spaventoso urto di razze e di coscienze che non ha simile nella storia dei popoli, l'Associazione degli Acquerellisti lombardi ha dato i suoi fiori, raccogliendoli, per l'allettamento e per la beneficenza, — uno scopo estetico e uno scopo patriottico, — nell'ormai consueta aiuola ch'è disopra al Cova, ritrovo, spesso, di raffinati e di benemeriti dell'arte e della carità. E la fioritura, pur sotto gli ardentissimi riflessi dell'incendio immanente, parve ed era degna di tutta l'ammirazione di chi, per qualche momento, volle e potè sottrarsi alle angustie dei bollettini di guerra e di tutto ciò ch'è conseguenza della guerra — vita, discorsi, azione, preoccupazione intima o sociale.

I nomi quest'anno, salvo qualche lacuna dovuta alle tristi selezioni della morte, come quella di Filippo Carcano che fu l'anima dell'Associazione e che vi portava un contributo sempre fresco di genialità ch'è giovinezza perenne e luminosa, e quella di Stefano Bersani, la cui pennellata, segnatamente nell'acquerello, era di una spontaneità e di una trasparenza spesso senza confronti, i nomi erano presso che gli stessi delle trascorse primavere; ma la varietà dei loro prodotti confermava che, pur se nuove energie, nuove tendenze, nuovi risultati di straordinarie ricerche non si manifestano o danno affidamenti speciali (non è in questi tragici momenti che se ne possano avere), nessuna causa esterna è valsa a inaridire o a menomare le più vaghe ispirazioni dell'arte nostra e del nostro buon gusto.

Paolo Sala, presidente dell'Associazione, presiede anche alla raffinatezza di questa speciale forma d'arte ch'è l'acquerello, da lui portato alle espressioni più fulgide e più affascinanti, sia che raccolga sull'ampio foglio l'animazione di un giorno di regate sul Tamigi, — animazione ch'egli limpidamente ricorda con la poesia di una cosa già trascorsa, — sia che vi circoscriva la chiara visione di un paesaggio montanino o lacuale, sia che vi colga una breve scena famigliare o sentimentale.

E accanto all'ammirazione per Paolo Sala, ecco

PAOLO SALA: SULL'AMACA.

ANTONIO PIATTI: FUGGENTI DALLA TESSAGLIA.

subito quella per la stupefacente freschezza e per la fine poesia degli acquerelli di Emilio Borsa, scene veneziane e scene campestri, l'acqua in Piazza S. Marco o una nevicata a Monza, la gaiezza della rinascita primaverile o la plumbea melanconia di un tramonto. E terzo, ma non ultimo, fra cotanto senno, per sapienza di tocco e immediatezza di e·spressione, s'imponeva, nella Mostra, un altro vecchio maestro lombardo: Arturo Ferrari, insuperato nella riproduzione delle vecchie cose di questa sua Milano, ch'egli ama ed interpreta con infinito amore, e freschissimo riproduttore di vallate e di montagne suggestive.

Similmente, accanto allo speciale sfolgorìo della tavolozza di Leonardo Bazzaro, — che non possiamo preferire nell'acquerello, — va collocata la violenza coloristica di Plinio Nomellini, preferita anche da più giovani o meno valorosi dipintori, e vanno ricordati altri maestri, quali Emilio Gola, del quale maggiormente mi sembrano notevoli i pastelli fra le pitture, diremo così, sussidiarie, e Adolfo Feragutti Visconti, e Luigi Rossi, e Vittore Grubicy.

Renzo Weiss, da Trento, si raffina di anno in anno, acquistando disinvoltura e chiarezza d'espressione; Angelo Landi appare nell'acquerello meno tormentato e più plastico, come Mario Bettinelli che gli era di fronte e progredisce con bella disinvoltura. Riccardo Galli trova facilità d'ispirazione e lucidità di pennellata così nella figuretta schizzata come nel paesaggio bene inquadrato; mentre Lodovico Cavaleri scantona dall'acquerello nella tempera, con la solita perizia, e Antonio Piatti, nei « Fuggenti dalla Tessaglia », condensa il suo impeto passionale e l'ardenza della sua fantasia, mettendo in evidenza le sue più solide qualità di disegnatore e di artista.

Vivido sempre e luminoso, fra i maestri dell'acquerello, Onorato Carlandi, che alla Mostra della capitale morale rappresentava la capitale politica, come il Sargent, con due « biglietti da visita », vi ricordava la grande capitale britannica. Simpatico e franco nella pennellata l'altro Galli, Giuseppe; colorito e nervoso il Moretti Foggia, un giovane artista che procede con passo sicuro, come Cesare Fratino, non guasto dal « pensionato » di Roma, e che studia sul serio e ricerca, con nobiltà di forma, ogni finezza di sentimento. Non si può forse dire altrettanto di fronte all'immediatezza del successo arriso a un altro giovane di vivo ingegno, Lodovico Zambeletti, per sei macchiette eleganti, —

LUIGI ROSSI: RIPOSO.

ANGELO LANDI: MERIGGIO D'AGOSTO.

MARIO BETTINELLI: LETTRICE.

GIUSEPPE GALLI: FRIVOLITÀ SETTECENTESCA.

GIOVANNI GREPPI: MATTINO AD ABBEVILLE.

ONORATO CARLANDI: PRIMAVERA.

PLINIO NOMELLINI: SULLA TERRAZZA.

RENZO WEISS: BAITE DI ISSIME.

sei cartoline illustrate piacevoli sì, ma senz'alcuna significazione artistica.

Valorosi, inoltre, si mostravano in questa raccolta: Giuseppe Mascarini, con tre lodevoli figure femminili, Filiberto Minozzi, sempre un po' artefatto, nell'acquerello ch'è semplicità, come Giovanni Cavalli scusato dal fatto che per la prima volta si provava in questo genere; e valorosi: il giovane Innocente Cantinotti, con due leggiadre risatine femminili, l'arch. Giovanni Greppi, specialmente nel « Mattino ad Abbeville » di grato sapore nordico, Egidio Riva, Carlo Agazzi, con una vivace schiera di pittrici, tutte più o meno elogiabili, chi per la spigliatezza, come l'Alina Oria, la Maria Biancardi, la Cesarina Ferrari, chi per la semplicità, come la Brocca Rospini, chi per la freschezza, come l'Alina Padovani, la quale esordisce in arte, qui con due acquerelli e con un degnissimo olio alla Permanente, che fanno concepire le più rosee speranze.

PASQUALE DE LUCA.

GIUSEPPE MASCARINI: LE ARANCE.

PALMA IL VECCHIO: PARTICOLARE DEL « S. SEBASTIANO ». VENEZIA, S. MARIA FORMOSA.

I FASTI DELLA RABBIA AUSTRIACA.

L'Italia era in festa e salutava con entusiasmo il magnifico annunzio della vittoria di Gorizia, della grande azione improvvisa e rapida — alla napoleonica, come ha detto lo stesso generale Cadorna — per cui la bella città aspettante, dopo un anno di doloroso martirio, veniva ricongiunta alla madre comune. Contro la perdita subita per sempre, l'Austria, che sa quanto il cuore d'Italia sanguini ad ogni nuovo attentato contro il patrimonio della genialità nostra, non seppe opporre che uno di quei gesti stupidi i quali ad altro non servono che a rivelarci sempre meglio, se ce ne fosse bisogno, la mentalità di quei nostri nemici che così si ripagano ghignando dei colpi con cui l'italiano ha saputo prostrare nella polvere la loro fronte superba.

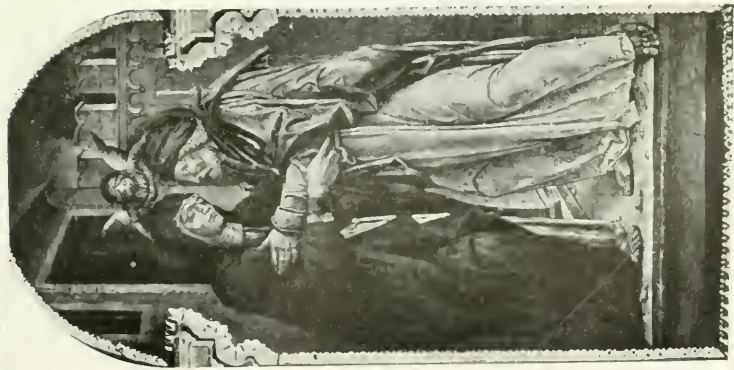
La vendetta, la vendetta cieca è una forma tradizionale della psicologia austriaca: poichè Gorizia era perduta, l'Austria si vendicava col cercare un'altra volta ancora di distruggere Venezia. E si mosse ad una di quelle aggressioni dal mare per mezzo di aereoplani e di idrovolanti, alle quali la bella città è ormai abituata da un anno e che avrebbero certo già prodotto rovine e danni assai maggiori di quanto non si abbia a lamentare, se da una parte la formidabile difesa opposta e che, si può dire, è andata sempre più intensificandosi e perfezionandosi, dall'altra la previdenza della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti col portare lontano da Venezia tutto ciò che era trasportabile, non avessero limitato non poco la possibilità di distruzione.

Ma Venezia è tutta un ricordo d'arte e, per quante precauzioni si prendano, noi dobbiamo con trepidazione pensare che tutto il suo grande patrimonio architettonico è minacciato e insidiato di continuo da codesti barbari senza freno che sono giunti a riabilitare la fama dei Vandali.

Basta che essi riescano a lanciare anche solo una bomba a casaccio, e qualche cosa della bellezza di Venezia andrà senza dubbio perduta.

Così, dopo la rovina del soffitto tiepolesco degli Scalzi, dobbiamo oggi lamentare, in seguito all'ultima incursione aerea dell'odioso nemico, nuovi danni alle chiese di S. Maria Formosa e di S. Pietro di Castello.

La prima sorge sul campo omonimo alle Fondamenta, nel cuore della città poco discosto da Piazza S. Marco e da quel meraviglioso santuario d'arte e di storia che è il tempio di S. Giovanni e Paolo. È una chiesa antica, costruita nel settimo secolo da S. Magno, vescovo di Oderzo profugo nell'isola della laguna, là dove la Vergine eragli apparsa bellissima e formosa signora. Ebbe poi a subire infinite, radicali trasformazioni: distrutta nel 1105 da un incendio, fu riedificata a spese d'una

TESTA DI MARMO SULLA PORTA DEL CAMPANILE. VENEZIA, S. MARIA FORMOSA.

BARTOLOMEO VIVARINI: INCONTRO DI S. ANNA E S. GIOACHINO. MADONNA DELLA MISERICORDIA E NASCITA DELLA VERGINE.
VENEZIA, S. MARIA FORMOSA.

famiglia patrizia, per essere poi rinnovata nel 1492 su disegno di Domenico Moro Lombardo e rimaneggiata nel 1541 su disegno del Sansovino. Il

PALMA IL VECCHIO: SANTA BARBARA — VENEZIA. S. MARIA FORMOSA.

terremoto del 1688 la danneggiò, ma restaurata a spese d'un ricco negoziante fu ridotta nella forma nella quale la colpì, la sera del 10 agosto u. s., la bomba incendiaria del velivolo austriaco.

Ma questa, per nostra fortuna, non riuscì a fare tutto il male che voleva: ne andò sfondato e distrutto il tetto, ci furono altri danni di lieve conto all'edificio, ma le pitture che, assai più delle architetture e delle sculture — quali il monumento sepolcrale della famiglia Hellemans e le ricche cappelle Quirini e Grimani —, costituivano il suo pregio maggiore e le davano l'interesse d'una galleria, erano state prudentemente da molti mesi

poste in salvo in asili lontani e ignoti dove il Comm. Corrado Ricci e il Direttore delle RR. Gallerie di Venezia, Gino Fogolari, hanno saputo sottrarli alle offese della barbarie nemica, alla cieca e stupida violenza di chi, già si sapeva, avrebbe certamente voluto vendicarsi degli scacchi subiti distruggendo i nostri tesori d'arte.

Per questa non mai abbastanza lodata previdenza noi, a pace ristabilita, gioconderemo ancora il nostro occhio colla vista gaudiosa della Madonna di Pietro da Messina, di quella del Sassoferrato, delle tre belle tavole di Bartolomeo Vivarini, e, sopra tutte, di quella S. Barbara di Palma il Vecchio, maestosa ed opulenta figura muliebre « impastata di luce estiva » dove è tutta una visione serenamente lieta della vita con una magnifica sonorità e trasparenza di colorito.

Della chiesa di S. Pietro di Castello bruciò la cupola con il cupolino; tutto il resto fu salvo, anche il campanile caratteristico, tutto incrostato di pietre d'Istria, sorgente isolato nel mezzo della piazza.

A quell'antica cattedrale, situata nell'isola *Olivolo* o di *Castello*, fra l'estremo lembo dei giardini pubblici e quello dell'arsenale, fu pure dato principio nel secolo VII; nel 775 ebbe un vescovo proprio che dipendeva dal patriarca di Grado, fino a che verso la metà del quindicesimo secolo Niccolò V riunì le autorità del patriarcato di Grado e del vescovo di Castello in quella del Patriarca di Venezia, e il primo fu il vecchio santo Lorenzo Giustiniani le cui ossa riposano nella chiesa. Restaurata sul finire del Cinquecento su disegno del Palladio parzialmente modificato, è famosa per dipinti di Paolo Veronese, del Padovanino, di Gregorio Lazzarini, la cui grandiosa tela, esprimente la *Carità di S. Lorenzo Giustiniani*, uno dei belli ornamenti di quel tempio, colla sua tavolozza forte e gaia, col disegno leggiadro e fine, col senso della decorazione vivo e sincero, senza i contorcimenti di maniera, propri del Seicento, è quasi il preannuncio dell'arte settecentesca che col Tiepolo, discepolo del Lazzarini, risplendette di nuova luce e di nuova grazia.

GREGORIO LAZZARINI : LA CARITÀ DI S. LORENZO GIUSTINIANI VENEZIA. S. PIETRO DI CASTELLO.

Pure una curiosità archeologica degna di nota in questo tempio è la cattedra marmorea donata dall'imperatore Paleologo al doge Giustiniano Partecipazio e sulla quale si vuole che sedesse S. Pietro in Antiochia.

A queste due chiese, ora colpite dal furore teu-

tonico, si ricollega un'antica tradizione veneziana che torna ad assumere oggi uno specialissimo significato.

Narra la leggenda che nel 944, il giorno della *Candelora*, sacro alla Purificazione di Maria Vergine, mentre nella chiesa di S. Pietro di Castello si svolgeva una celebrazione nuziale collettiva in uso a quel tempo e dodici donzelle veneziane procedevano all'altare seco recando lo scrignetto della dote, una turba di pirati istriani piombò d'improvviso audacemente sopra lo stuolo delle vergini sbigottite e tremanti e a mano armata rapì le belle spose e i loro ricchi doni. Commossi i cittadini, salirono tosto sulle navi insieme al doge Pietro Candiano III e inseguiti per mare i corsari, li costrinsero a ricoverarsi nel porto di Caorle, detto da allora il *porto delle donzelle*, dove tutti furono uccisi, restando libere le donzelle intatte e i doni loro. In questa rapida e gloriosa impresa s'era distinta in modo particolare la corporazione artigiana dei falegnami (*casselèri*) della parrocchia di S. Maria Formosa, i quali per unica ricompensa richiesero che il doge si recasse ogni anno il 2 febbraio a visitare la loro chiesa. Così ebbe origine l'usanza di

CATTEDRA DETTA DI S. PIETRO — VENEZIA, S. PIETRO DI CASTELLO.

una visita annuale, in pompa magna, del Doge a S. Maria Formosa, nel giorno della Purificazione, ricevendone in dono due cappelli di paglia dorata, due fiaschi di malvasia e due arance. Dodici fanciulle povere, scelte e dotate dalla città, dopo di avere girato otto giorni in barche pavesate a brama di distruzione, ora come allora la regina del mare si mostra fiera di ogni eroico sacrificio.

L'Italia, a costo di rendere più lunga e meno disagevole la resistenza nemica, ha nei limiti del possibile rispettati i monumenti di Gorizia; ed oggi, mentre il simbolico leone di S. Marco è riapparso

PIVIALE CON LO STEMMA MOROSINI (SEC. XVII) — VENEZIA, S. PIETRO DI CASTELLO.

festa, si riunivano il 2 febbraio a S. Pietro di Castello, donde si presentavano a ricevere il doge in S. Maria Formosa, cui dai *casselèri* venivano offerti i doni tradizionali.

Queste due chiese veneziane, già congiunte nella leggenda, sono ora nuovamente riunite nella storia dalla loro tentata rovina da parte di quella stessa barbarie che, or fanno dieci secoli, Venezia civile sapeva respingere e fiaccare. Contro l'immutata sul castello della bella città redenta a simboleggiarne la tradizionale italianità, più che mai si sentono da noi i nuovi doveri verso gli antichi monumenti della città ricuperata. La rabbia austriaca invece e quella dell'apostolico imperatore che non rispetta oramai più neppure le chiese cristiane, non trova dopo le batoste altro di meglio che sfogarsi contro le nostre glorie artistiche.

P.

NECROLOGIO.

Umberto Boccioni. — La morte ha colpito nel fiore dell'età e tolto all'arte questo giovane e forte lottatore, questo spirito irrequieto e rivoluzionario, che attraverso l'incomposta esuberanza delle manifestazioni giovanili avrebbe certo saputo quale modesto pittore con alcuni ritratti, ligi alle forme classiche dell'arte ed eseguiti con meticolosità scolastica, si era con singolare fervore lanciato in una battaglia la quale dopo molti tentativi doveva senza dubbio schiudergli la visione netta dell'av-

UMBERTO BOCCIONI: MUSCOLI IN VELOCITÀ. — SINTESI DEL DINAMISMO UMANO. — ESPANSIONE SPIRALICA DI MUSCOLI IN MOVIMENTO.

giungere per via sicura ad una meta luminosa. Sbalzato da cavallo, per uno scarto della bestia imbizzarrita, mentre transitava nei pressi del Chievo a Verona in servizio militare, è spirato quasi subito all'Ospedale in seguito alle ferite riportate. Con lui si è spenta una balda giovinezza battagliera, piena di fede, il pittore e lo scultore che era l'avanguardia dello stuolo futurista, forza operosa e fattiva dell'esiguo gruppo che, all'appello lanciato da F. T. Marinetti, attratto dalla novità del programma aveva cercato di tradurlo in opere. L'*Emporium* ebbe occasione parecchie volte di parlarne trattando del movimento pittorico contemporaneo, nè qui è il luogo di giudicare dell'audacia di questo novatore, che, dopo aver esordito venire dell'arte. Dalla battaglia che col pennello, colla creta, cogli scritti e colla parola combattè sempre per il trionfo della nuova idea — conservandosi per altro anche nelle più aspre polemiche amabile e sereno, il che gli conciliava tutte le simpatie degli avversari — volle passare a quella cruenta che si svolge sui campi della guerra.

Allo scoppiar della nostra guerra, egli che erasi dimostrato fervente interventista si arruolò nel battaglione milanese dei volontari ciclisti, sciolto il quale potè, benchè proposto per la riforma, essere arruolato quale semplice soldato d'artiglieria.

Anche in questo dimostrava quale coerenza fosse in lui tra parola e azione; l'assioma futurista « *la guerra sola igiene del mondo* » egli cominciava

ad applicarlo a sè stesso che nella guerra trovò la morte, la quale ebbe forse a infrangere la nuova formula d'arte che in lui al contatto della realtà si era andata disegnando.

Prof. Angelo Lorenzoli. — Aveva toccato l'ottantina e fino a quattro anni or sono, da più di mezzo secolo insegnava ornamentazione all'Accademia di Brera che in lui ha perduto uno de' suoi più vecchi maestri. Quando, colpito dai limiti d'età che la legge impone anche a vecchiaie piene d'ardore e di vita giovanile, egli fu costretto a lasciare l'insegnamento, venne istituito un premio in perpetuo, da lui appunto intitolato, da distribuirsi ai giovani di quella scuola che ebbe sempre tutto il suo magistero affettuoso. Lascia in Milano e in Lombardia belle opere decorative in palazzi, in chiese, in ville, che sono una prova della sua singolare valentia, del suo gusto squisito ed originale. Ma il ricordo di lui, oltre che nelle opere, vivrà eterno ne' suoi allievi e ne' suoi compagni d'arte, che ora lo salutano, morto, come un padre, come un fratello.

Guido Gozzano. — È morto in Torino a 32 anni questo poeta che aveva l'efficacia della sincerità. Nell'insidia lenta del nemico occulto che gli ricercava ogni giorno più la virilità e l'energia del corpo, s'era afferrato con affannoso ardore alla vita. Ma questa gli sfuggiva prima ancora che egli tutta l'avesse abbracciata. Ebbe amica la fortuna: il fausto successo accompagnò i suoi versi (*La via del rifugio*, *I colloqui*) che furono festosamente accolti; e tutti aspettavano con ansia quel *Poema delle farfalle* cui pensava da anni e di cui era stato promettente annunzio una pagina di lirica alata che vide la luce qualche mese fa. C'era grande sincerità nel suo verso snello e snodato in modo originale, in quel verso dove egli specchiò la sua anima di poeta, buona sopra tutto, d'una bontà che la rivolse, nelle ultime ore, verso un'alba la quale gli rifulse da lungi piena di promesse.

TUTTI SOLDATI.

L'esercito è tutto lassù, oltre l'antica frontiera. Tutta la bella gioventù d'Italia, è lassù. Soldati esperti e soldati improvvisati: non esiste più classe, età, categoria. Tutti uguali, tutti soldati, tutti con lo stesso dovere, con lo stesso entusiasmo, con la stessa fede. Il Re, l'operaio, il professionista, l'artista, lo scienziato: tutti soldati, tutti giovani.

Ma anche chi rimane a casa è un po' soldato: ha obblighi, doveri, mansioni. La sua vita è regolata dal ritmo della guerra, la sua opera ha improvvisamente assunto un valore altissimo: nel concetto civile, si è idealmente militarizzata. Chi rimane a casa sa ch'egli non raggiunge i suoi fratelli alla frontiera — oltre la frontiera — perchè è utile in patria; nè potrebbe farsi sostituire senza danno, sia pur minimo, al congegno dello Stato. Sa che egli, rimanendo, compie opera patriottica, opera altamente civile. Ma sa anche che, continuando la sua vita solerte, la patria non gli chiede alti sacrifici, non vuole da lui che la sua operosità di funzionario, non molto dissimile da quella che si pretende in tempo di pace. Deve dunque far qualcosa di più, per sentirsi, per essere soldato. Deve essere utile, oltre che allo Stato, ai fratelli combattenti che hanno bisogno del pensiero assiduo di tutti, dell'amor trepido di tutti. Ai fratelli combattenti, a coloro che han combattuto e son rimasti feriti il pensiero assiduo, l'amor trepido dei rimasti a casa! Ai feriti, sopra tutto, perchè ritornino giovani e forti, perchè siano ridonati alla patria — la Gran Madre — e alla piccola madre mortale che attende in silenzio sperando e soffrendo!

Qual è il nostro massimo istituto di guerra che soccorre i feriti e li risana? Lo sanno tutti: la Croce Rossa. Quindi i rimasti a casa debbono essere utili, oltre che allo Stato, alla Croce Rossa.

È forse, in quest'ora, il loro più grande dovere. E aiutando la Croce Rossa, anche con la piccola quota annuale di cinque lire, che pensiamo e amiamo i feriti e li strappiamo, senza saperlo, alla morte.

E questo bene non facciamo soltanto al soldato ignoto, al soldato anonimo, al piccolo fantaccino, al forte artigliere che vedemmo passare indifferentemente nella folla dei fantaccini e degli artiglieri. Chi di noi non ha alla frontiera — oltre la fron-

tiera — un fratello, un figlio, un cougiunto, un amico, un conoscente simpatico, una persona a cui siamo legati da affinità spirituale, da sentimenti di stima, di ammirazione, di cordialità? È a questo figlio, a questo fratello, a queste persone care che noi diamo il nostro aiuto, il nostro amore, il nostro soccorso se domani dovessero cader malate o ferite nella fervida trincea o sul campo di battaglia. Noi stessi potremo far questo ai nostri cari con cinque lire date alla Croce Rossa! Cinque lire date alla Croce Rossa ci avvicinano idealmente ai nostri cari feriti. Pensiamo: il letto su cui riposano è un po' *nostro*, l'infermiera che li assiste è un po' nostra sorella, il milite che li veglia è quasi un nostro famigliare. Invece, se non fossimo associati alla Croce Rossa sentiremmo che il nostro ferito in quel dato ospedale è soltanto un ospite che tutto deve all'altrui generosità: e non potremmo non sentircene imbarazzati con noi stessi.

Bisogna esser soci della Croce Rossa. È impossibile che in un'ora del giorno non si debba sentire il rimorso di non esserlo. È impossibile che, di non esserlo, non ci venga il rimprovero — anche indirettamente — da qualcuno. Tutti, tutti soci della Croce Rossa! Tutti versino la loro quota associando il pensiero della benemerenza che si acquista al ricordo di un soldato caro, di un figlio perduto, di una gioia goduta, di una speranza, di un sogno che si avvererà. Tutti soci della Croce Rossa! Tutti vadano al proprio Comitato con le piccole cinque lire, che hanno un valore mille volte più grande del loro valore di danaro, oppure mandino al Comitato Centrale di Roma, v. Nazionale 149. Non c'è nessuno che dando o mandando quelle cinque lire non compia l'atto più bello della sua vita!

IN BIBLIOTECA.

AVV. PROF LUIGI BRENTANI — *La storia artistica della Collegiata di Bellinzona*, con 39 illustrazioni da fotografie e disegni originali; prefazione di FRANCESCO CHIESA — Lugano, Tip. Luganese Sanvito e C., 1916.

LUCIANO ZÙCCOLI — *L'amore non c'è più*; *Baruffa*: romanzi — Roma, « Tiber » Arti Grafiche, 1916.

CALOGERO BONAVIA — *Dalla tenda all'assalto*: disegni lirici di un combattente, con prefazione di LUCA PIGNATO — Caltanissetta, Tip. S. Petrantoni, 1916.

GIOSUÈ BORSI — *Lettere dal fronte* (agosto-novembre 1915) — Torino, Libreria Editrice Internazionale, 1916.

NELLO PUCCIONI — *La Vallombrosa e la Val di Sieve Inferiore*, con 151 illustrazioni — Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1916.

Vol. XLIV N. 262

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE VARIETÀ

OTTOBRE 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

GUIDO ZUCCARO: LA GUERRA. (Premiato all'Esposizione di Milano, 1906).

EMPORIUM

VOL. XLIV. OTTOBRE 1916 N. 262

ARTISTI CONTEMPORANEI: GUIDO ZUCCARO.

A stirpe dei pittori veneziani quattrocenteschi i quali — secondo la geniale constatazione d'annunziana — *creavano con gioia* e dalla gioia della creazione artistica ripetevano la più alta soddisfazione della vita, si è venuta sempre più rarificando nel corso dei tempi. L'arte, man mano, è diventata professione, mezzo di guadagno e di esistenza seguendo l'andazzo e l'evoluzione dell'ambiente. E gli artisti, lanciati ad un'aspra, dolorosa, estenuante *lotta per la vita*, chiusi entro le strettoie economiche della società moderna, assillati dai cresciuti bisogni della complicata civiltà contemporanea, si vedono spesso oggigiorno costretti a dividere il proprio tempo fra le fatiche della singola produzione estetica e quelle meno gradite, spesso odiosamente antipatiche, di valorizzare quella loro produzione.

Nell'adattamento a questa tirannica necessità, nelle modalità di quella divisione di fatiche, si rivelano i diversi temperamenti individuali e si misura il grado di coscienza dei nostri artisti.

Taluni accettano senza riluttanza la strana situazione di cose e riducono ai minimi termini la loro attività estetica per sforzarsi di levare intorno alle loro persone ed alle loro opere quel tanto di rumore che basti, nel criterio grossolano della collettività, a costituire un'effimera notorietà largitrice di discutibili soddisfazioni personali e talora di non sudati guadagni; altri invece, più austeramente rispettosi dell'arte e di sè stessi, preferiscono raddoppiare i loro sforzi, dirigere i loro studi e le loro ricerche ad affermare più energicamente le qualità autentiche del loro temperamento, a perfezionare la propria abilità tecnica, a raggiungere più alte finalità d'arte, ad aprire più ampi orizzonti alla propria attività, sdegnosi delle chiacchiere dei critici e del giudizio dei pubblici.

A quest'ultima nobilissima categoria di artisti appartiene Guido Zuccaro: chi conosce la

GUIDO ZUCCARO — AUTORITRATTO.

sua non ricchissima ancora ma schietta e significativa opera di pittore può dire quant'essa sia superiore alla rinomanza ond'è circondato il nome dell'autore il quale non nasconde la compiaciuta civetteria d'uomo superiore di vedere il proprio merito riconosciuto soltanto in una ristretta cerchia di amici intellettuali e di appassionati amatori del bello. Poichè egli non conosce i facili adattamenti al gusto imperante ed i comodi esibizionismi alle trombe della fama. Vive chiuso nella convinzione antica, purtroppo superata dalla moda, che all'eccellenza dell'arte ed al successo veramente rimuneratore, si debba giungere reiterando i tentativi ed impiegando tutte le energie intellettuali e morali: non già colle *barnumiane* clamorose auto-celebrazioni, cogli strattagemmi reclamistici organizzati colla complicità compiacente degli amici, strattagemmi venuti purtroppo ultimamente in auge anche nel campo dell'arte dopo aver raccolto immeritati onori e fortuna nel campo della concorrenza commerciale.

G. ZUCCARO: INTIMITÀ.

Questo giovane pittore dall'animo saldo ed un

G. ZUCCARO: RITRATTO DEL FIGLIO GIORGIO.

G. ZUCCARO: RITRATTO DEL FIGLIO GIOVANNI.

pochettino ingenuo, non lo incontrerete certo nei *vernissages* delle grandi esposizioni intento a dettare gli elogi del proprio quadro al critico amico e neppure nelle *coulisses* dei concorsi, affannato a *brigare* presso i membri della giuria per ottenere un premio. Bisogna cercarlo nella solitudine quieta e laboriosa del suo studio, strapparlo alla sua entusiastica fatica d'artefice, alla sua fede vibrante di eterno ricercatore, per poter scambiare con lui qualche parola e raccogliere dalle sue labbra il suo *credo* estetico. Anzi, per essere più sicuri di riuscire alla *scoperta* dello Zuccaro conviene indirizzarsi addirittura allo stabilimento di vetrate artistiche del Beltrami, del quale stabilimento egli costituisce con Giovanni Buffa e Innocente Cantinotti una delle gagliarde colonne. Questi giovani valorosi non conoscono le stolte *pruderies* di tanti mediocri loro compagni paurosi di diminuire sè stessi e di abbassare il livello della loro arte dedicando qualche ora del proprio tempo alle creazioni d'arte ornamentale, pronti poi ad accettare il ritratto professionale eseguito secondo i dettami del poco acuto committente od a propinare agli acquisitori di pessimo gusto il paesaggino ingiulebbato o il quadretto di genere d'orribile maniera.

G. ZUCCARO : MINERVA.

Guido Zuccaro ha compreso fin dai suoi esordi

G. ZUCCARO: RITRATTO DI MIA MOGLIE.

G. ZUCCARO: RITRATTO DI MIO PADRE

come un ingegno modernamente libero potesse nobilmente provarsi anche nelle forme di decorazione tornate a nuovo culto fra gli artisti stranieri di maggiore intuito. E vedremo fra poco quali notevoli pagine di vera arte abbia scritto anche in questo campo.

* * *

Finito a *Brera* il corso di pittura alla scuola di Giuseppe Bertini, cominciò assai presto ad esporre nelle pubbliche mostre. Alla *Famiglia Artistica* di Milano il suo esordio con una testa femminile di vaporosa soavità d'espressione venne salutato come l'annunzio di una personalità piena di forza originale destinata a sicuro avvenire. E poco dopo un'altra figurina muliebre esposta alla « Permanente » confermò i facili e felici pronostici finchè l'esposizione di Brera del 1900 alla quale lo Zuccaro partecipò col riuscitissimo ritratto di Pompeo Bertini, gli offrì il destro per l'affermazione vittoriosa e definitiva. Quel ritratto semplice e piano nella condotta, raffinato e preciso negli effetti, toccato con una sensibilità squisita del tono e con un profondo acume di psicologia, non appariva più il saggio di un giovane esordiente: era l'opera ormai matura di un artista dal segno impeccabile ed incisivo, dal senso perfetto del colore.

E mentre si conquistava così una fama indiscussa di ritrattista fra i competenti, lo Zuccaro nella stessa esposizione di Brera del 1900 si produceva per la prima volta con una geniale vetrata, *Ignara voluptas*, salutata anch'essa come una rivelazione.

G. ZUCCARO: STUDIO ALL'ARIA APERTA.

Poichè fin dai banchi della scuola egli aveva dedicato studi e passione infinita alla gentilissima arte della decorazione sul vetro frequentando lo studio di Pompeo Bertini, specialista del genere, il quale l'aveva guidato amorosamente all'ardua scienza del restauro di antiche vetrate, lasciando libera la fantasia dell'allievo di sbrigliarsi nell'escogitare nuove e moderne applicazioni del metodo tradizionale.

E fu con vero ardore di neofita che lo Zuccaro si dedicò alla pittura sul vetro. Col Cantinotti suo compagno d'officina presso Pompeo Bertini, fu l'iniziatore della impresa artistica la quale, forte

G. ZUCCARO: FAUST.

G. ZUCCARO: TEMPORALE IMMINENTE.

dell'appoggio e della cooperazione di Giovanni Beltrami e di Giovanni Buffa, doveva integrarsi floridamente risuscitando ad onore ed a meritato favore l'arte delle vetrate artistiche.

Basterebbero alcuni suoi disegni per la vetrata di S. Carlo, eseguita dalla casa Beltrami per il Duomo di Milano, a costituire il legittimo vanto di un artista!

Ma questo attuoso fervore di creazione decorativa non ha mai distratto Guido Zuccaro dal culto appassionato per l'arte pura. Anzi: l'esecuzione dei cartoni gli venne affinando e maturando le istintive gagliarde doti di disegnatore ed egli le sfoggiò con spavalda franchezza in una teoria di ritratti fermi, equilibrati, robusti e in una serie di piccoli paesaggi nei quali riuscì agilmente a racchiudere vaste e luminose visioni panoramiche. Ricordo il quadro sagace e profondo figurato a Venezia nel 1908 ed ultimamente assurto all'onore di rappresentare l'artista nella raccolta del Comune di Milano nel Castello Sforzesco, quello di non minore bellezza apparso alla Biennale del 1910 e sopratutto l'emozionante *Uragano* nel quale il pittore — con una strana semplicità di mezzi — riuscì a sintetizzare la tragicità di un cielo fosco e minaccioso incombente sulla pace di una pianura ancora in qualche lembo baciata dagli incerti raggi di un sole ormai offuscato dalle nubi grigiastre, gravide di pioggia e di tempesta.

Un'altra leggiadra serie di visioni paesistiche lo Zuccaro ci diede colla evocazione di alcuni giardini settecenteschi della Brianza: soavi e musicali tripudi di verdi, accese costellazioni di fiammanti papaveri al piede delle grigie balaustre, di alti pioppi svettanti fra le statue umiliate nell'ombra, testimoni marmoree di vecchi amori, di vecchie gioie, di vecchie tragedie.

E dovrei citare ancora l'alta, diritta, scultorea figura di *Cerere* avviata coll'aratro sulle robuste spalle per l'erta soleggiata, il delizioso *Faust* nel quale l'episodio d'amore, incorniciato dalla terrazza aperta sulla valle olezzante e irradiato da uno

G. ZUCCARO: RITRATTO DI POMPEO BERTINI

G. ZUCCARO: DISEGNO DI PAESAGGIO.

G. ZUCCARO: MATTINO D'AUTUNNO.

(Acquisto della Galleria del Castello di Milano

di quei cieli leggeri e luminosi che sono un segreto dell'arte di Guido Zuccaro; il signorile quadretto *Intimità*, un interno di *boudoir* reso con mirabile ricchezza cromatica; il *Temporale imminente*, paesaggio di rara energia prospettica e di straordinaria suggestione lirica.

Alla esposizione di Milano del 1906 lo Zuccaro partecipò al concorso indetto dalla Società per la

Il tema *pacifista* fu sempre prediletto dal nostro pittore. Col Cantinotti, se non erro, egli dipinse ad affresco il soffitto del salone dei ferrovieri a Milano, rappresentando dei titanici lavoratori in atto di convertire in strumenti di lavoro alcune spade ed altri ordigni guerreschi.

Poveri e sterili e generosi vaticini dell'arte, sanguinosamente smentiti dagli avvenimenti!

G. ZUCCARO: TRA I FIORI (VETRATA).

Pace la quale aveva assegnato un premio all'opera riconosciuta migliore non solo per il pregio artistico ma anche per la sua efficacia di propaganda contro la guerra. Quel conato estetico come tanti altri dell'associazione presieduta dal vecchio e buon Moneta, non valse a scongiurare l'attuale orribile macello europeo: ebbe però allora il merito di inspirare parecchie ed ottime opere ad artisti italiani e stranieri. E allo Zuccaro toccò la soddisfazione di dividere il premio con Angelo Dall'Oca Bianca e col Martini, partecipando alla gara col vigoroso disegno *Mors sola vitrix* veramente impressionante nella sua ampia solennità drammatica.

* * *

Ho già notato come qualità preminente dell'arte di Guido Zuccaro, l' eccellenza del disegno. Ed essa appare forse ancor più lucidamente che non nei quadri e nei *cartoni* in quei fini e delicatissimi ritratti a sanguigna apparsi a suscitare unanimi ammirazioni in tutte le mostre recenti. Con pochi tratti sapienti e decisi lo Zuccaro riassume le caratteristiche di un volto e la luce spirituale di una figura: coll'abilità di un antico egli riesce a dare la sensazione del colore e dell'aria circostante seguendo una spartana semplicità di metodi e di procedimenti. Il suo *autoritratto*, i ritratti

G. ZUCCARO: PARTICOLARI DELLA VETRATA DI S. CARLO NEL DUOMO DI MILANO.

della moglie, dei figli, del padre, la mezza figura di *Minerva*, meriterebbero di essere adunati in una pubblica galleria a testimoniare come in tempi di sommario impressionismo e di stolido *futurismo* il disegno abbia avuto fra noi un culto ed un cultore fedele anche nello Zuccaro.

Puvis de Chavannes ha fissato la duplice missione della pittura moderna: animare i muri colle vaste composizioni e dipingere dei quadri di pochi palmi perchè lo spirito possa mettersi in più intensa comunicazione con essi. Guido Zuccaro si è fatto seguace di questa massima del grande artista francese: e mentre anima e fa squillare le vetrate coi vivaci colori che diventano luce sotto la carezza del sole, suscita la vita nei brevi ritratti e anima le cose nei piccoli quadri pieni d'orizzonte.

Perciò egli mi pare un artista *completo* nel significato schietto e moderno della parola....

GUIDO MARANGONI.

G. ZUCCARO: RITRATTO FEMMINILE.

VEDUTA GENERALE DI MOSCA.

PAESI DELLA GUERRA: LA RUSSIA.

l'ora della Russia. Gli eserciti di Francesco Giuseppe invano cercano di mascherare come ritirata strategica la loro fuga tumultuosa e disordinata, che avviene sotto l'impeto travolgitore della valanga dei soldati dello Czar. Dopo una serie di insuccessi militari e un lungo periodo di riposo, i russi sono scesi alla riscossa: con calma, perseveranza, pazienza, sopratutto in salutare silenzio, essi hanno preparata l'unica cosa di cui davvero abbisognavano per vincere: le artiglierie e le munizioni. E, quando il nemico meno se l'attendeva, quando gli alleati stessi non lo sospettavano, hanno aperto una tempesta di fuoco contro le truppe austro-ungariche, le hanno messe in fuga, le hanno impoverite di cannoni e di mitragliatrici, e, a poco a poco, le stanno distruggendo. Il numero dei prigionieri è favoloso, essendo salito ad oltre 100,000 in pochi giorni. Ma a questi 100,000 bisogna aggiungerne almeno altrettanti fra morti e feriti. Ognun vede che un altro mese di guerra sul fronte russo, se si svolge con la stessa fortuna, ingoierà del tutto l'esercito nemico, da quella parte composto, come si sa, di poco più di mezzo milione di uomini.

Parliamo, dunque, un poco della Russia, avviciniamoci a questo popolo ardimentoso, resistente, serio, che non si perde d'animo pur nei momenti più tragici dell'esistenza, che ha fede, coraggio, costanza; avviciniamoci ad esso ed osserviamo qualche cosa della sua vita sociale e intima.

LA DISPENDIOSA VITA DELLE CLASSI AGIATE RUSSE.

Si è detto che — eccettuata l'Inghilterra — in nessun paese, più che in questo, il contrasto fra la ricchezza e la miseria è più vivo, più stridente. Ed è vero. Accanto ai ricchi che dilapidano patrimoni ci sono i poveri che mancano di tutto. Eppure all'appello dello Czar tutti i cittadini sono accorsi alle armi: gli enormi dissidi che, appunto da questi estremi, erano alimentati nel popolo, sono, come per incanto, scomparsi nel pensiero del pericolo della patria comune, ed i ricchi hanno trovato, nelle fila dell'esercito, accanto a loro, i rivoluzionari più bollenti, i contadini più sacrificati. Varrà, questo, a ristabilire un poco l'equilibrio dopo la pace?

Abbiamo detto che i rigori del freddo trovano i russi indifferenti. L'inverno è, anzi, la più bella parte dell'anno in Russia, e per questo, gli altri anni, dai primi di dicembre agli ultimi di marzo, i russi facevano pazzie. Pietrogrado — ricorda

Renzo Larco — scialacquava e godeva senza risparmio: ricchi e poveri prodigavano le loro inesauribili energie e i loro rubli in feste e in orge senza numero. V'è un segnale che indica l'inizio della « stagione ». Quando si chiudono e sigillano ermeticamente le doppie finestre e si mette il sale o la terra tra una vetrata e l'altra, perchè l'umidità non penetri negli ambienti; quando si accumulano nei cortili le cataste monumentali della legna destinata a nutrire le alte stufe di porcellana, così belle che spesso formano il miglior mobile di una camera; quando la luce elettrica comincia a restare accesa dal mattino alla notte e il termometro scende, scende, scende senza misericordia al disotto della linea normale dello zero... allora i telefoni trillano per gl'interi pomeriggi, da casa a casa, e si incrociano gli appuntamenti. Voci gentili vi ricercano, vi seducono, vi impegnano. Un invito a una serata vorrà dire uscire a delle ore proibite in Italia: vorrà dire fare tranquillamente le cinque del mattino; vorrà significare, quindi, capovolgere il corso e il buon senso della vostra giornata di lavoro; vorrà dire incominciare un periodo di vita che ha dell'assurdo e del paradosso...

LO CZAR DELLE RUSSIE.

Gli altri anni, con la *bella stagione*, si aprivano i locali di lusso, ma di un lusso spropositato; si inauguravano i ristoratori dove era l'obbligo di consumare dei patrimoni nel corso di una nottata. Pietrogrado assumeva una sua fisonomia speciale. Gli equipaggi sfilavano in certe sere a migliaia per la prospettiva Nevsky e nell'incrocio con la Morskaia. Quest'anno — osserva il Larco — questa concerto delle orchestrine zigane venga gettato, con gesto quasi di disprezzo, sul piatello teso un sesquipedale biglietto da cento rubli.

LA MISERIA DEI CONTADINI.

Vivono, invece, nella loro identica miseria di prima quei contadini che, per difetti fisici o per età avanzata, non si trovano sotto le armi. Essi hanno

SCHEFCHENKO, IL POETA DELLA PICCOLA RUSSIA.

vita disordinata e frenetica palpita con un ritmo più moderato. Si esce ancora, purtroppo, dalle case alle cinque del mattino! Ma gli inviti sono molto più radi... I ristoratori che hanno la loro fama da mantenere incontaminata, illuminano, come al solito, con miriadi di lampade i loro sfarzosi locali; ma alle undici di notte devono chiudere le vetrate e invitare i visitatori a riprendere la via delle case; nei gabinetti particolari trillano voci isolate, ma non è più così facile che per un breve come unico ricovero quelle rudimentali capanne dette *isbe*, vere tane costruite di fango e di tavole, che paiono rifugi di fiere piuttosto che abitazioni di uomini. Ogni persona non gode, fra le loro strette pareti, più di un metro cubo di spazio dove nell'estate si soffoca e nell'inverno si gela. In queste isbe si ignora qualunque principio d'igiene; gli abitanti si stringono gli uni agli altri in una promiscuità spaventosa che rende isteriche le donne, fa morire i fanciulli, intristisce e consuma innanzi tempo gli

MOSCA: IL PALAZZO IMPERIALE.

oumini. Sperduti nelle solitudini, i poveri lavoratori ricorrono all'alcool e muoiono così, l'uno dopo l'altro, a decine, a centinaia, senza soccorso di scienza, nè assistenza di medico.

I signori Lahmann e Parons, due medici tedeschi che tempo fa visitarono parecchi di questi villaggi e ne riferirono in un interessante volume, si occupano pure del grave problema della carestia. « Il problema della carestia non è, pel contadino russo, individuale, ma si riflette sugli esseri che lo circondano, e questi esseri, senza i quali ei si vede perduto, sono la vacca e il cavallo che bisogna mantenere, e mancando i quali cessa per lui ogni mezzo di sussistenza.

« Kazan, una città che nel 1887 aveva 136 mila abitanti, nel 1894 non ne contava che 115 mila e non per causa dell'emigrazione soltanto, ma per la mortalità maggiore che era del 27 % nel 1887 ed arrivò nel 1892 al 54 %.

« Le malattie che più fanno strage sono la dissenteria, il tifo, lo scorbuto. Con la primavera il tifo va via, essendo esso un prodotto della fame e dell'aria irrespirabile. Lo scorbuto, il vero prodotto della fame, dura più a lungo, perchè i contadini, come le bestie, mangiano, più che sostanze alimentari, foraggi. Dal settembre 1898 al maggio 1899, nel governo di Samara furono denunziati 25.000 casi di scorbuto ».

Qualche anno fa, i contadini di Kazan furono costretti a vendere i loro figliuoli per non morire di fame, cavandone un guadagno anche meschino se si considera che una ragazza dai dodici ai venti anni è pagata solo 260 lire! La fame, del resto, non è una novità per il contadino russo. Nei distretti periodicamente soggetti a cattivi raccolti, essi, per resistervi, ricorrono al *lôika*. Sapete che cosa è? Il letargo. Come i serpenti, i miseri dormicchiano per quattro mesi consecutivi, studiandosi di rimanere immobili per non consumare energia. Si alzano solo quando occorre per riscaldare la capanna e mangiare un po' di pane nero. A primavera lasciano, alfine, il loro misero giaciglio di paglia e tornano ai lavori.

Ma un'altra causa della grande miseria dei poveri russi è l'esorbitanza delle imposte che li tortura e li crocifigge. Spesse volte essa varia secondo i luoghi, ed è quasi sempre contraria alla produttività della terra. In tal modo, l'imposta è di 207 kopeki per *dessiatina* nella zona centrale della terra nera, cioè nei governi di Kursk, Woreversch, Pensa, Oriel, Riajan, Saratow, Tula, Simbirrsk, Tambow; di 67 kopeki nella Russia orientale, cioè nei governi di Wiaska, Kazan, Orenburg, Perm, Samara, Ufa. E l'ingiustizia dell'imposta si rivela, poi, dal fatto che essa è minore per le terre dei ricchi, sei volte maggiore per quelle dei contadini.

La realtà del male è però che il contadino russo è sempre in debito col fisco e non esce mai dalle sue spire e ci rimette sempre la salute, e qualche volta la vita. Infatti, se ritarda a pagare gli si in-

fliggono pene di una progressività spaventosa: sequestro delle entrate, vendita dei mobili, vendita degli immobili, incameramento della parte di terra comune che spetta al ritardatario, poscia l'arresto, la sottomissione alla curatela (schiavitù dell'imposta), alla fine il *knut*, sotto i cui colpi, qualche volta, l'infelice muore.

GLI ARTISTICI LAVORI D'INTAGLIO DEL CONTADINO RUSSO.

Ma, pure premuto da tanta miseria e da tante vessazioni — che a guerra finita certamente dovranno scomparire — il contadino russo trova la forza e l'animo di dedicarsi a quei piccoli lavori d'intaglio in cui sono maestri anche i contadini di Sicilia e che costituiscono interessantissimi saggi d'arte rusticana, preziosi per ogni demografo. Di tali lavori il mese scorso a Pietrogrado si è organizzata una piccola esposizione, devolvendone il ricavato ai bisogni della guerra. Sono oggetti di una sorprendente bellezza — dice Renzo Larco dopo aver visitata la mostra —: scatole dal coperchio intagliato col temperino, a motivi ornamentali d'un gusto sapiente ed arcaico; cornici pesanti, larghe e severe, di icone sacre; stipi massicci, dalle fogge chiesastiche; cucchiai dal manico in forma di qualche animale polare; vassoi enormi e scodelle dal fondo sbalzato a grande rilievo, con scene di caccia; barche dalle prore e dalle poppe bizzarre, che stilizzano il tipo nazionale della barca dei primi gloriosi conquistatori pirati discesi dal Nord. Si vedono famiglie di bambole di tutti i governi della Russia: fantocci insaccati in pesanti cappotti dalle fogge asiatiche, dalle maniche ridicolmente lunghe, stoffa gialla e risvolti verdi, orlature di seta e ricami fantasiosi; degli esemplari di paesane paffute come « Madonna Luna », agghindate, con dei costumi bianchi e scarlatti: gonne rigonfie, manichette strozzate al gomito, collanine al collo e spropositate architetture di filagrana per orecchini; un berretto alto come il casco di un granatiere napoleonico. Poi, ecco qua un pagliaccetto con un cappello peloso da *boiaro* moscovita; una monachina tutta nascosta in ampie bende candide che le corniciano in un triangolo il bel viso roseo, fresco, rotondo. C'è la sposa, coi capelli incoronati di fiori freschi di campo; e c'è il suonatore di fisarmonica della Piccola Russia, sorgente inesauribile di nenie e di danze indiavolate. Un altro reparto ci mostra dei giocattoli: la *troika*, il cavaliere tartaro, la capanna di legno coi tetti carichi di neve, attorniata da una foresta fittissima di abeti; l'orso alzato sulle zampe posteriori; e il *mugik* placido, poderoso, vecchio, con un barbone che si potrebbe vendere a peso tanto è abbondevole, e il mercante calmucco, dai baffi spioventi come salici, i calzoni larghi e ricamati d'oro; scene della vita dei campi, meravigliose rievocazioni d'una esistenza ancora semplice, primitiva, sana, donde la Russia attinge le sue energie incalcolabili e la sua perenne fecondità.

Tutti questi oggetti, che nell'esecuzione rivelano

MOSCA: IL KREMLINO.

una abilità squisita e originale e nell'ideazione una fantasia esuberante, sono fatti di legno, ed è il contadino che li costruisce nelle ore d'ozio del suo inverno di otto mesi. È un lavoro dilettevole e istruttivo, che procura al piccolo agricoltore delle risorse supplementari, le quali vanno ad aumentare quelle ch'egli trae dal suo lavoro principale: la coltivazione dei campi. Questi saggi costituiscono una vera e propria piccola industria rurale, detta dei *kustari*, da *kustar*, che è il nome che piglia il contadino che vi si applica. È un lavoro che si

MOSCA: CATTEDRALE DELL'ASSUNTA.

è cercato di organizzare e di estendere in tutte le campagne da parte di Comitati e del Governo, e che si è cercato di perfezionare creando scuole di disegno, ove insegnano professori, i quali non fanno che seguire e indirizzare le varie iniziative personali rimaste ancora ad uno stato rudimentale presso le masse innumerevoli dei paesani russi. L'importanza della piccola industria nella economia nazionale è già grande. Basta pensare che tali lavori, occupando gli ozi di almeno dieci milioni di contadini, procurano loro, senza toglierli ai campi e alle famiglie, un guadagno che è calcolato intorno ai cinquecento milioni di rubli.

Ma, per quanto questi lavori diano un guadagno al contadino russo, non bastano, di certo, ad alleviargli troppo la miseria estrema in cui vive. Con tutto ciò la rassegnazione ch'egli ha per la sua sorte è tale da fargliela quasi accogliere con piacere e da renderlo diffidente verso chi lo sprona alla ribellione. Un medico russo, mio amico, mi diceva che, quando nel 1905 lo Czar promulgò l'editto per l'abolizione del servaggio della gleba, i contadini non vollero prestare fede a chi ne dava loro notizia e continuarono a vivere come se non esistesse tale editto.

LA PROPAGANDA RIVOLUZIONARIA.

La propaganda rivoluzionaria tra i *mugik* dette sempre risultati assai scarsi. Uno dei propagandisti, il Deutsch, asserisce che i rivoluzionari hanno fatto di tutto per mettersi al livello dei contadini; hanno adottato le loro vesti, il loro linguaggio, i loro costumi. Ma le idee non hanno fatto breccia nella mente dei neofiti. Invano, dice il Deutsch, si è tentato di persuaderli che l'ineguaglianza proveniva da cause sociali. « Guarda — essi rispondevano — tu vedi la pioggia. Eccola che cade su questo campo e non bagna quello del vicino. Il buon Dio sa meglio di te e di me che cosa si deve dare a ciascuno ». Una sera un *mugik* chiese al Deutsch: « È vero che vi sono delle stelle più grandi della terra? » Il giovane propagandista si affrettò a spiegargli perchè le stelle sembrano così piccine e gli parlò dei pianeti. — Dimmi un po', Dmitri — interruppe il contadino — come si va di qui al villaggio di Vassiliewska. — Non lo so, non sono mai stato a Vassiliewska. — Ah! ah! — esclamò trionfalmente il *mugik* — sei tu stato nel cielo? Tu non puoi dirmi come si percorrano trenta chilometri sulla terra e conosci la distanza che corre dalla terra alle stelle, al sole e alla luna.... Va dunque! — E gli voltò le spalle.

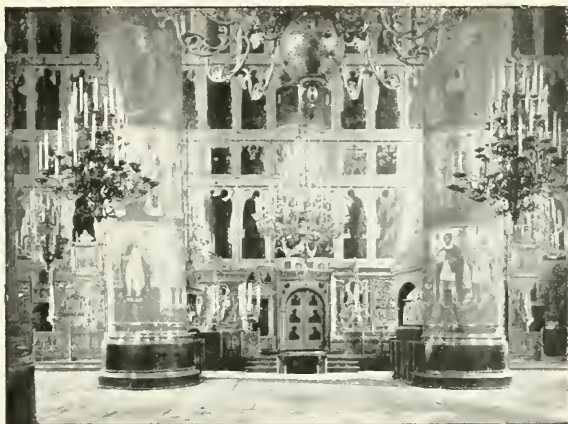
Per avere un'idea precisa delle condizioni intellettuali dei contadini russi, uno studioso d'astronomia, lo Stoian, ha fatto una personale inchiesta, che è durata ben dieci anni, attraverso le provincie di Perm, di Orel, di Poltawa, della Podolia e della

Bessarabia. I risultati sono stupefacenti. Tutti i contadini russi considerano il sole (Sonetzi) come un essere misterioso e benevolo; la luna (Miessieaz), la mensile, è tenuta pel fratello del sole. Essa si nasconde sempre agli sguardi del fratello; è coperta di neve o di ghiaccio, sul suo disco si vede Caino che assassina a colpi di forca il fratello Abele: i suoi raggi sono freddi e nocivi per gli occhi addormentati, la direzione delle punte dell'arco, ch'ella forma, serve ad indicare le varianti del tempo. Le stelle, per i contadini russi, sono lampade e candele che Iddio ogni giorno accende e spegne; le comete sono messaggeri eccezionali con cui il Creatore invia gli annunzi sinistri, predicendo agli uomini le carestie, le guerre, i morbi. La cometa del 1811, seguita dalla campagna napoleonica del 1812, ha, naturalmente, rassodato negli animi ingenui queste convinzioni. La stella cadente annunzia un uomo che muore proprio in quel momento; il bolide non è altro che il fulmine e il lampo in forma di globo. I contadini russi conoscono anche un pianeta e qualche costellazione. La grande orsa essi la chiamano il carro, o il cavallo girante, la casseruola col manico. Le pleiadi sono la brace che folgora pel cielo, oppure un nido di animali luminosi. La Via Lattea è la strada di Mosè o il cammino che conduce a Gerusalemme. L'astronomia popolare russa è tutta raccolta in questi esempi....

Nè le cognizioni matematiche sono molto diverse. I contadini russi hanno un modo curioso e facile di fare la moltiplicazione. Sia, per esempio, da moltiplicare 29 per 24. Si prende la metà del moltiplicando (trascurando i resti), si raddoppia il moltiplicatore e si ha, rispettivamente, 14 e 48. Si ripete l'operazione per questi due nuovi numeri, e così di seguito finchè il moltiplicando sia 1, e si ha successivamente 7 e 96,3 e 192,1 e 384. Allora si sommano i moltiplicatori corrispondenti ai moltiplicandi dispari e si ha il prodotto cercato; ossia 24+96+192+384 = 696. Chi volesse sbizzarrirsi a trovarne il perchè, avrebbe un po' di tempo da impiegare.

Naturalmente in queste condizioni riesce difficile la propaganda rivoluzionaria. Tuttavia essa non cessa di esistere e a poco a poco trascina molte coscienze di infelici.

Massimo Gorki in quel profondo suo studio sociale che, col titolo *La Madre*, ci presentò vari anni fa sotto la veste di romanzo, rappresenta al vivo un covo di rivoltosi.

Paolo è il figlio di un operaio che, dopo molti

MOSCA: INTERNO DELLA CATTEDRALE DELL'ASSUNTA.

anni passati ad ubbriacarsi e a bastonar la moglie, muore lasciandolo come unico sostegno alla vedova. Sul principio egli si avvia sulle orme paterne: consuma il poco che gli dà il proprio lavoro, nel bere, e torna a casa tutte le sere ebbro.

Ma un giorno cambia d'improvviso modi e abitudini di vita. Appare calmo, non beve più, consegna alla madre il frutto del proprio lavoro. — Come avviene questo miracolo? — pensa la buona donna consolandosene. Ecco: Paolo ha incominciato a interessarsi alle idee socialiste. E poichè, alla spiegazione, sua madre — presaga dei pericoli cui andrà incontro — piange, la rincora: « Non piangere! Pensa, che vita è questa che noi conduciamo? Tu hai quasi quarant'anni e puoi dire di aver vissuto? Mio padre ti batteva.... Ora io capisco che

MOSCA: CAMPANILE DI IVAN IL GRANDE.

lui sfogava sopra le tue spalle il suo proprio dolore, il dolore che l'aveva oppresso per tutta la vita e ch'egli stesso non sapeva da dove venisse. Lui ha lavorato per trent'anni, e quando ha cominciato la sua vita d'operaio la fabbrica non si componeva che di due edifici, e ora, invece, si compone di sette! Le fabbriche crescono e gli uomini si logorano lavorandovi.... »

Queste idee hanno mutato suo figlio così? Essa non vede quanto siano grossolane, ma è pronta a ritenerle giuste, sia perchè pronunziate dall'unico uomo di casa sua, sia perchè le suonano nuove all'orecchio. Dunque vi sarebbe modo di cambiare l'andamento delle cose? vi sarebbe modo di sottrarsi alla vita di miseria che mena da anni, senza un raggio di luce, senza un filo di speranza? E si adatta subito a veder trasformata la sua umile casa in una sede di riunioni sovversive. Ogni sera si raccolgono intorno al focolare domestico vari uomini, e anche varie donne, che tengono un linguaggio strano per lei, che leggono dei libri curiosi. Ha paura, sul principio, di quella gente, della polizia che potrebbe venire a prendersi il suo Paolo; ma, a poco a poco, si vince, quella gente gli diventa familiare, anzi simpatica, ed i gendarmi la spaventano meno. C'entra pure, in buona dose, l'orgoglio materno; essa vede suo figlio ascoltato e rispettato dalla compagnia, come il capo, come la persona a cui si deve tutto quel movimento e da cui si pende per prendere qualunque determinazione. Nella società segreta vi sono, poi, due donne di nobile famiglia, fuggite da casa loro per dedicarsi alla causa operaia. Non deve essere, certo, una cattiva ed ingiusta causa quella, se si abbandonarono gli affetti più cari e gli agi migliori per difenderla.

E non è, infatti, una cattiva causa, nè, tanto meno, una causa ingiusta. Soltanto, per risolverla, bisognerebbe piuttosto mirare ad ottenere un corrispettivo più equo alla mano d'opera e un più ragionevole numero delle ore di lavoro, che meravigliarsi se le fabbriche ingrandiscono arricchendo i proprietari. La produzione deve arricchire le fabbriche per logica di cose; le fabbriche, e per esse i loro proprietari, debbono compensare nella giusta misura chi lavora per loro. Su questo punto sono tutti d'accordo.

Ma torniamo al racconto. Paolo, infatti, è un giorno messo in carcere, insieme ad alcuni compagni. La madre si trova già abbastanza forte per reggere a questo colpo che qualche tempo prima non avrebbe, certo, potuto sopportare. Ora essa considera la figura di suo figlio come quella di un apostolo e si dedica tutta a soccorrere gli altri, quelli che lo aiutarono nella lotta pel bene comune e che hanno bisogno di essere protetti dalle cattive sorprese della polizia.

Questo libro è un mezzo per descrivere la condizione d'una classe di persone, per descriverla anche potentemente, artisticamente; poichè la mano alle volte è molto calcata su situazioni e fatti allo scopo di impressionare e commovere. Noi potremo, per esempio, desiderare che in Russia gli operai abbiano più libertà d'azione e un maggior compenso al proprio lavoro, e potremo biasimare i mezzi brutali che si adoperano per reprimere la loro voce. Ma non potremo ammettere ch'essi si atteggino a vittime se si proibisce loro di coprire con la bandiera sovversiva, al cospetto delle autorità, il cadavere d'un compagno; non potremo ammet-

tere ch'essi si meraviglino se vien loro vietato di tener discorsi rivoluzionari su quel feretro medesimo. La libertà sta bene. Ma se si dovessero, un bel giorno, invertire le parti?

E perciò non ci meraviglieremo che chiunque abbia commesso opera sovversiva in Russia sia costretto a fuggire dal paese se non vuole rimetterci la pelle. Ma evadere non è una cosa da nulla: la polizia esercita tale una sorveglianza che occorre usare infinite astuzie per sfuggirle. « È un fatto poco noto – narrò il celebre pope Gapon dopo che egli stesso ebbe varcato la frontiera — che quasi tutta la popolazione russo-prussiana si compone di contrabbandieri di professione. Il loro mestiere abituale, quello da cui traggono il maggior profitto, consiste nel far passare da un paese all'altro le persone, come le merci, che trovano difficoltà a prendere i treni.

« Generalmente il traffico si compie per mezzo di accordi diplomatici con le guardie doganali. La sera si riuniscono, in un piccolo villaggio qualunque, le persone che, per una ragione o per l'altra, desiderano passare la frontiera; vengono condotte fino alla barriera, e di là dopo che hanno pagato alle guardie una somma che varia generalmente dai due ai tre rubli, si fanno passare dal territorio russo a quello prussiano.

« Coloro che lasciano così clandestinamente il loro paese sono, per la maggior parte, dei rifugiati politici. Essi non possono in alcun modo avere un passaporto regolare ed allora è necessario che ricorrano a tutte le vie illecite per proseguire il cammino al di là della frontiera.

« Così il commercio di contrabbando si è considerevolmente accresciuto da qualche tempo ed è diventato assai lucroso per coloro che vi si dedicano. Si tratta, infatti, non soltanto di far passare in paese straniero i rifugiati politici, ma di introdurre in Russia libri, opuscoli e giornali rivoluzionari. Questo commercio è assai pericoloso, ma, in compenso, è largamente retribuito. Ad esempio, l'entrata nell'Impero Russo di venti chilogrammi di ... letteratura proibita, costa, al minimo, 125 lire, e si eleva talvolta fino a 200 e 300 lire. Siccome accade sovente che i sacchi di libri e di stampati vengano sequestrati dalla polizia o che i contrabbandieri siano costretti ad abbandonarli nel fondo di qualche burrone, si può facilmente immaginare quale spesa tale importazione finisca per costare al partito rivoluzionario ».

LA SCUOLA IN RUSSIA.

Se la cultura del contadino russo è ancora allo stato primordiale, quella delle altre classi sociali non è quale potrebbe e dovrebbe essere. Lo scopo dell'istruzione media e superiore in Russia è rimasto in sostanza sino ad oggi — scriveva pochi anni fa A. Albertini in una lettera da Pietrogrado — quello che era sotto Pietro il Grande, di formare, cioè, servitori fedeli allo Stato. Questo principio fu affermato quasi ufficialmente nel 1870, quando il ministro dell'istruzione, Demetrio Tolstoi, ricostituì il ginnasio russo, la scuola classica, la quale, fino a poco addietro, dava sola il diritto di entrare all'Università.

Bisogna notare che Nicola I aveva ritenuto pericolose le lingue antiche, come quelle che favoriscono l'idealismo, ed aveva protetto lo studio

MOSCA: CHIESA DI S. BASILIO.

MOSCA: SALA DI S. GIORGIO NEL PALAZZO GRANDE.

delle scienze naturali, che niente hanno a che fare con la politica. Sotto Alessandro II, invece, il conte Tolstoi, ispirato dal giornalista Katkof (un ex-liberale che dopo la rivoluzione polacca si era trasformato in reazionario feroce ed in certi momenti aveva di fatto guidato il Governo), uccise gli studi scientifici perchè aprono la strada all' iniziativa del pensiero e dell'azione e fanno nascere le idee sovversive (si rammenti che il nihilismo è fondato sulle scienze naturali: così tutti gli eroi del romanzo *Shto djelati?* di Cernyscevski sono medici) ed introdusse decisamente nelle scuole il classicismo, ritenendolo, per la sua serena tranquillità, molto adatto allo scopo sopra accennato.

Lo studio della letteratura nazionale venne condensato in un rapido elenco di scrittori che arriva a Gogol; parlare dei successivi, assolutamente proibito. Nei primi tre o quattro anni di ginnasio si studiano scrittori di chiesa, carneadi, la lingua dei quali, tra l'altro, non è nemmeno russa, ma slava antica. Poi si studia Lomanossof e Karamsin, pseudoclassici pomposi; raramente si mette in mano ai giovani Pushkin, sempre, però, scegliendo, s'intende, le leggende nelle quali è tutto fuorchè l'anima vera del grande poeta. Per la storia, il libro di testo perentoriamente obbligatorio è quello dell'Ilovaiski, una collezione disordinata di aneddoti insipidi, qualcosa di simile, anzi di peggio, dei riassunti di storia sacra che si leggono agli alunni delle scuole elementari.

La botanica e la zoologia si riducono ad un indice di piante e di bestie, delle quali si insegna soltanto che sono lunghe tanto, alte tanto, colorate così e così, sicchè qualche allievo, come racconta Petrishtcef di un suo compagno, condotto in un museo od in un giardino zoologico, può facilmente prendere un leone per un vitello.

L'insegnante che propone una leggera deviazione del programma (non parliamo nemmeno del discorrere ai giovani di scrittori come Bjelinski o Saltykof), quegli che soltanto vorrebbe dare alla scolaresca qualcosa di più di quanto è strettamente prescritto, diventa già sospetto di liberalismo. Egli sarà seguito, pedinato in ogni suo passo, materialmente e

MOSCA: SALA DELLE FELICITAZIONI (DOVE LO CZAR RICEVE LE OFFERTE DEL PANE E DEL SALE) NEL PALAZZO GRANDE.

moralmente, nella scuola e fuori della scuola, nel modesto suo domicilio.

C'è poi la tortura dell'insegnamento religioso, che è considerato come la materia principale di studio, c'è l'obbligo di andare in chiesa in certe ore ad ascoltare le prediche del *pope*, che fa la propaganda antisemita. Si aggiunga la brutalità del trattamento, la spietata eccessività delle punizioni. Ed ecco formarsi due categorie di allievi: una piuttosto esigua, di tipi aridi, assidui alle pedanterie, docili della docilità delle pecore, futuri burocratici di perfetto stampo; ed una di ribelli, pieni di scherno e d'odio verso i maestri, nauseati della scuola, per compir la quale debbono ricorrere a tutte le scaltrezze, a tutti gli inganni.

Nè nelle Università le cose mutano gran fatto. Il Governo, pure dovendo mantenere le Università, le considerava come campi nemici e faceva tutto il possibile per distruggerle moralmente. Dapprincipio esse godevano una vera autonomia, ma dopo la grande agitazione rivoluzionaria intorno al 1880 che terminò con l'assassinio di Alessandro II, questa autonomia fu tolta. Le Università femminili vennero abolite. Anche si esiliavano scrittori come Koroljenko e Cirikof. Si crearono ispettori e sotto-ispettori nell'interno delle Università, col pretesto di sorvegliare l'andamento degli studi, ma, in realtà, quali veri sbirri.

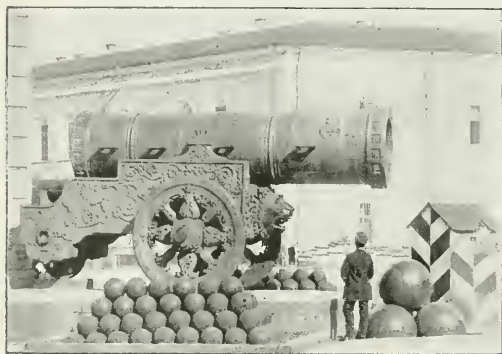
Dopo il 1890, agli esami subìti innanzi ai professori delle Università si sostituirono gli esami delle Commissioni di Stato. In realtà anzi, si può dire che, da alcuni anni, nessun preciso regolamento serve di norma fissa al regime universitario.

L'Università non ha più alcuna garanzia d'indipendenza; da parte del Governo è sottomessa a un sospetto perpetuo, e il minimo pretesto basta all'autorità per prendere contro di essa misure violente. Il Governo ha le sue spie tra gli stessi studenti; la polizia e la truppa invadono improvvisamente l'Università, la mettono in istato di assedio e la governano come loro aggrada.

Di consigli universitari, incaricati di giudicare gli studenti, si videro, in certe occasioni, far parte perfino i gendarmi. Le penalità non sono più

sottomesse a una giurisdizione determinata, ma castighi nuovi si escogitano, a ogni momento, in un modo arbitrario. Nel mese di luglio del 1899 lo Czar decise che gli studenti i quali avessero preso parte più attiva alle manifestazioni, sarebbero stati incorporati come soldati nei reggimenti dell'esercito, per uno, due o tre anni. E dal mese di novembre, il ministro dell' istruzione pubblica Bogoliepov condannava a questa pena un gran numero di studenti di Kiew.

LA LETTERATURA RUSSA.

Tuttavia i tempi accennano a mutare anche per la cultura, e da qualche anno l'istruzione in Russia è in notevole progresso.

MOSCA: LO CZAR DEI CANNONI.

Nel 1910 comparvero 2783 opere in più dell'anno precedente: cioè in tutto 23.640 edizioni, di quasi 101 milioni di esemplari, la cui vendita fruttò circa 30 milioni di rubli.

Tra i lavori predominano quelli di carattere popolare. Il pubblico è diviso nettamente in due classi. I lettori della campagna, fedeli alle tradizioni, vogliono le leggende slave, le vecchie canzoni, gli ingenui poemi in cui vibra l'anima della Russia e il culto dei suoi imperatori. I cittadini, invece, preferiscono i romanzi di avventure e quelli giudiziari, in gran parte tradotti dallo straniero. Alle accennate edizioni di carattere popolare tengono subito dietro, come diffusione, quelle religiose ed a grande distanza quelle romanzesche e teatrali.

Anche i giornali e le riviste sono molto numerosi. Dei 2175 periodici pubblicati nell'impero, circa 1655 sono in russo, 218 in polacco, 69 in tedesco e 4 soli in francese, fra cui il quotidiano *Journal de Saint-Pétersbourg* che ha 250 abbonati! Il giornale più diffuso è il *Kopeika*, che tira 160 mila copie: la notissima *Novoie Vremia* non supera le 69 mila copie.

Il romanzo russo è il terso specchio della vita e delle aspirazioni del popolo slavo. Nessuna delle letterature d'Europa si può dire che sia del popolo, che sia *nazionale* meglio e più di quella della Russia. La vita che è descritta nei romanzi russi non è la vita di una famiglia, l'ambiente di una città, è la vita del popolo con le sue sofferenze, con i suoi dolori, con le sue piccole gioie, con le sue aspirazioni, con la sua nostalgia.

Ma l'arte russa ha anche un altro merito: quello di avere additato un rimedio al male che tortura quel popolo. Essa non solo ci ha descritto mirabilmente i dolori ed i patimenti dei contadini, non solo è scesa nei più occulti recessi dell'anima russa, svelandone tutti i segreti, ma ha additato dei conforti e per ciò ha meglio di ogni altra corrisposto a quello che il popolo domandava.

La letteratura russa è eminentemente realista, ed è così perchè non potrebbe essere altrimenti una letteratura che viene dal popolo, che è lo specchio della sua vita. Questo realismo ha la stessa origine del realismo latino che ebbe il suo maggior sviluppo in Francia.

Troppo lungo, un po' fuori posto ed anche inutile sarebbe approfondire qui l'esame della letteratura russa, che ormai tutti conoscono. Diremo solo che essa si divide in varie *scuole*. La *Scuola Nuova*, iniziata con Gogol e che segna il più alto vertice con Dostoievsky, tende ad infrangere il despotismo morale e culmina nella nobile campagna per la liberazione dei servi. Alla *Nuova Scuola*, dopo un periodo di sosta, succede, nel 1880, la *Scuola moderna russa*: un altro passo innanzi, nella vita e nell'arte, una comprensione più viva del dolore, un'intuizione più precisa della vita. Dal realismo crudo della *nuova scuola* a questo più delicato della *scuola moderna*, c'è un gran passo avanti. Nel 1900 si accentuò una nuova reazione e sorse un'altra scuola. È quella di Gorki e di Tolstoi, la scuola di

MOSCA. LA CAMPANA COLOSSALE ISAR KOLOKOL

oggi, più umana delle precedenti, e che le precedenti tutte compendia.

CANZONI RUSSE.

Come nella letteratura così anche nella musica il popolo russo apre tutti i suoi dolori, sfoga la piena dell'animo suo. Nelle canzoni popolari russe predomina la più profonda mestizia, la sottomissione assoluta al destino; spesso la temerità e l'audacia; ed il ritmo sul quale si modulano è largo come quello dei salmi. C'è, anche qui, come lo specchio delle condizioni sociali del popolo russo. Nato e cresciuto nel Nord più freddo e più triste, sotto un cielo quasi sempre grigio, in mezzo a campi che si estendono in pianure immense; con una uniformità senza confine, intramezzata da stagni

MOSCA: LA PIAZZA ROSSA (« KRASNAYA PLÒSCHAD »).

e da paludi dalla erta crosta di ghiaccio; abitatore di foreste vastissime, i cui alberi dai lunghi rami di un verde cupo inclinano verso la terra sovraccarichi di neve; quel popolo — scrive uno studioso della canzone russa — ignora i delicati profumi della primavera; la sua estate è effimera; manca all'autunno la gaiezza della vendemmia e lo scettro potente è tenuto dall'inverno con i suoi ghiacci e con le sue tempeste.

« Nel paese dei tartari, dove il giogo servile è più grave e dura da trecento anni, la melanconia è assai più sentita, ed assume i colori più intensi e più foschi nelle canzoni che si riferiscono alla condizione sociale della donna maritata ».

Fra i canti popolari che attestano la intima bontà degli animi, ricordiamo quello di Nekrasoff, in cui è espresso intensamente il dolore materno:

« Alle notizie degli orrori della guerra, al nome di ogni vittima di battaglie combattute lontano, non è l'eroe ucciso che io piango, non il suo amico, non la sua compagna.

« La compagna, col trascorrere del tempo, si consolerà; e anche il migliore amico oblierà il suo amico. Non vi è che un cuore, in tutto il creato, che non sappia, che non possa obliare.

« Frammezzo all'ipocrisia umana, alla vita volgare, all'egoismo prosaico, le sole lagrime sincere e sante che io vidi sgorgare da occhi che erano rimasti impietriti dal dolore, furono le lagrime delle madri sventurate.

« Esse soltanto non dimenticheranno mai i loro figliuoli, morti sui campi sanguinosi di battaglie feroci, come mai il salice piangente potrà elevare i suoi rami cadenti ».

In Finlandia la musa popolare è assai più ricca che altrove. Molti tesori di poesia si ascondono nelle liriche, generalmente brevi, che il Lonnrot stesso, dal nome della cetra nazionale, *Kantele*, raccolse sotto il titolo di *Kanteletar*. Queste sono *Voci della vita*, espressioni dell'animo, or triste, or lieto; strofe improvvisate nel lavoro dei campi, nelle lunghe veglie invernali nell'attesa di un incontro gentile.

Come si vede, questo popolo, che ha un'anima di una finissima sensibilità, esprime la nota più gentile nelle sue canzoni. Anche in quelle che ricordano i dolori della guerra, è il sentimento più alto e più nobile ad elevarsi sopra tutti gli altri, ad assorbire gli altri: quello dell'amore materno. Ma vi sono pure inni guerreschi in cui si glorificano le balde energie del soldato; del cosacco, sopratutto, per cui il popolo russo ha una specie di culto.

I COSACCHI.

« Basta un cosacco a staffilare dieci di quegli scimmiotti gialli », si diceva nell'impero, alla vigilia della guerra col Giappone.

Questa fede cieca nei cosacchi era basata in parte sull'ammirazione incussa all'Europa durante la guerra dei sette anni, e in parte sulle loro gesta durante la ritirata di Napoleone, che li dichiarò maestri nell'arte della guerriglia. Secondo una predizione del grande Imperatore, dei cosacchi si varrà la Russia per fare schiavo il mondo.

Ai cosacchi la Russia deve in gran parte le conquiste asiatiche. Nei secoli XV e XVI — ricorda uno scrittore di cose militari — essi occuparono le steppe devastate dai tartari, e sino alla fine del XVIII secolo furono in guerra o con i tartari o con i turchi, quando non stringevano alleanza con gli uni o con gli altri, contro la Polonia o la Russia. L'occupazione del Velgada, da loro compiuta verso il 1550, fu seguita dalla sottomissione del Khanato di Astracan, e (1582-83) dalla conquista della Siberia occidentale per conto della Russia, il cui Czar, Ivan il Terribile, ne aveva incaricato il cosacco Yermak.

Esploratori, cacciatori di pelle e coloni, i co-

sacchi si spinsero innanzi senza interruzione traverso la Siberia, e rapidamente fondarono le città di Omak, Tomsk e Iskutsk; poi, passando al nord del Baikal e superando la catena dei monti Stanovoi, si estesero sino all'Amur. Questa provincia, restituita alla Cina nel 1689, fu rioccupata con l'aiuto dei cosacchi da Muravief Amurski, che portò la frontiera sino all'Ussuri. Anche nel 1900, furono principalmente i cosacchi a invadere la Manciuria.

I cosacchi possono considerarsi una casta guerresca, organizzata quasi a forma di tribù. Tribù non sono, perchè la loro origine è principalmente russa, con una miscela di sangue mongolo, tartaro e circasso, dovuta a matrimoni o adozioni.

I famosi cosacchi Zaporogi della Ucrania sono ora rappresentati specialmente dall' « esercito » del Kuban, al quale i loro residui furono incorporati nella seconda metà del XVIII secolo; in tutti gli altri « eserciti » predomina il sangue della Grande Russia. Fra gli elementi non russi vi sono calmucchi e buriati di fede buddistica, cangusi tartari, baschiri e chirghisi. Ma, tranne una piccola percentuale, i cosacchi professano la religione russa ortodossa, e ne sono considerati come i più strenui difensori.

Introdotto da Alessandro I il servizio militare obbligatorio per tutti, diminuirono le differenze fra la casta guerriera dei cosacchi e gli altri sudditi. Non del tutto, però; giacchè solo il due per cento dei cosacchi serve nell'esercito regolare. Gli altri formano corpi speciali, e possono venire richiamati in ogni età, finchè vivono.

La principale caratteristica del servizio militare cosacco è che i reggimenti di cavalleria, i battaglioni di fanteria e le batterie di artiglieria sono divisi in tre turni, dei quali uno serve da quattro a cinque anni, mentre gli altri due sono in congedo. L'obbligo di presentarsi a qualsiasi chiamata in completo assetto di guerra, dura per tutto il secondo turno (da dodici a tredici anni), mentre per quelli del terzo non v'è più obbligo di mantenere pronto il cavallo per eventuali chiamate.

Il primo turno, che rappresenta il piede di pace, è di 8 battaglioni di fanteria, 51 e un quarto reggimenti di cavalleria divisi in 306 sotnie (compagnie) e 20 batterie di artiglieria a cavallo. I tre turni insieme formano il piede di guerra e comprendono 21 battaglioni di fanteria, 147 reggimenti con 854 sotnie di cavalleria, oltre 44 altre sotnie indipendenti e 38 batterie di 6 cannoni ciascuna.

Il debole di questa organizzazione sono gli ufficiali, non più eletti dal popolo, ma scelti fra la nobiltà cosacca, sorta nel secolo XVIII. Nominalmente dovrebbero raggiungere lo stesso grado d'istruzione degli altri ufficiali; in realtà non è così, perchè le loro scuole lasciano assai a desiderare.

Ogni cosacco ha una daga ricurva, spesso istoriata, che è la sua arma prediletta. Quelli di cavalleria e d'artiglieria portano una sciabola agganciata sulla spalla destra, ed una carabina sul dorso; quelli di fanteria soltanto hanno le baionette. Nessuno porta gli sproni, ma, in loro vece, la famigerata « nagska », specie di frustino usato a stimolare i cavalli, nonchè a regolare le divergenze domestiche.

L'equipaggiamento del cosacco è tale da produrre il minor rumore possibile. Durante la marcia, una sotnia di cosacchi, a quel che si dice, fa meno strepito di un solo dragone russo.

Le qualità tradizionali del cosacco, oltre l'abilità

MOSCA: ARCO DI TRIONFO.

nel cavalcare, sono: risolutezza unita a prudenza e ad astuzia, incredibile resistenza a fatiche e intemperie, tacita rassegnazione ai più duri disagi.

SÈTTE RELIGIOSE.

La religione russa è — come si sa — quella ortodossa. Ma nell'immenso impero brulicano le

FANCIULLE RUSSE.

sètte religiose, alcune tollerate dal Governo, altre perseguitate, tutte stranissime.

Lo scisma russo (raskol), con le sue mille sètte, è forse il tratto più originale della Russia, quello pel quale l'oriente moscovita si distingue più nettamente dall'occidente.

Il censimento ufficiale valuta gli scismatici (raskolniki) in Russia a poco più di due milioni. Ma questa cifra è molto lontana dal vero. Secondo alcuni, essi sono non meno di dodici milioni e, secondo altri, venti. Tutta questa popolazione scismatica è ripartita, come si è detto, in numerosissime sètte — circa 400 — che, per certe particolarità di dottrine, differiscono l'una dall'altra. Le più note sono quelle dei Vecchi credenti (opovtsy), dei Senza preti (bezpovtsy), degli Erranti (geramuk), dei Muti, dei Negatori, dei Senza preghiera, dei Flagellanti (kolisti), dei Saltatori, dei Mutilanti (skoptsy), ecc.

La setta che conta maggior numero di adepti è quella dei *Vecchi credenti*, che sorsero per opposizione alle riforme di Pietro il Grande, e alla traduzione dei libri santi. Essi si distinguono più che altro pel loro attaccamento ai vecchi riti e alle vecchie formule della chiesa. Hanno un proprio clero e proprie chiese.

I *Senza preti* sono della setta dei Vecchi credenti. Hanno dei lettori, senza carattere sacerdotale, che leggono e spiegano le scritture, battezzano e confessano. Presso qualche comunità queste funzioni sono esercitate da donne.

La setta degli *Erranti* crede che nel mondo regni Satana e si debba sfuggirlo. I suoi adepti cessano ogni commercio con i rappresentanti di Satana, che sono lo Stato e le autorità costituite, e si ritirano nella solitudine, addentrandosi nelle foreste ove non sono ancora penetrati i servitori dell'Anticristo. Per gli Erranti non vi è salute che nella fuga e nello isolamento. Essi si considerano come fratelli e sorelle, vivono in comune e proscrivono il matrimonio, che non serve che a nascondere i peccati, sostituendolo, però, con la libera unione...

Altre sètte poco conosciute sono quelle dei Muti, dei Negatori e dei Senza preghiera.

Pei *Muti* (nalcialnichi) la prima condizione della salute è il silenzio. I *Negatori* sostengono che, dopo Nikone e il rigetto del sacerdozio, non vi è più nulla di sacro sulla terra. I *Senza preghiera* (nemolinki) respingono qualsiasi culto o preghiera o cerimonie religiose.

Ma più curiose di tutte sono le sètte dei *Flagellanti* e dei *Saltatori*. I Flagellanti si riuniscono di notte. Uomini e donne sono vestiti di bianco. Dopo che il capo ha letto le preghiere e i passi delle Scritture, comincia una scena più o meno simile a quella che i viaggiatori vanno a vedere in Turchia e nei paesi musulmani. Qualcuno degli adepti comincia a rigirarsi intorno. Gli altri lo imitano a poco a poco, muovendosi intorno con moto sempre crescente fino a diventare vertiginoso. Uomini e donne, giovani e vecchi, spinti da una specie di frenesia contagiosa, sono trascinati in quel moto: essi si aggirano, così, cantando, emettendo sospiri e pianti. Poi, quando l'eccitazione è

al suo massimo grado, rompono il circolo sacro. Quasi sempre, dopo queste scene, uomini e donne s'abbandonano ad atti di voluttà.

I Saltatori, invece di girare all'intorno, saltano. Essi pure si riuniscono di notte e in segreto, l'inverno in una capanna isolata e l'estate in fondo ai boschi. Il capo della comunità intuona un cantico con voce lenta e poi gradatamente rapida. Ad un tratto comincia a saltare e i convenuti l'imitano. I salti ed i canti diventano sempre più rapidi; l'entusiasmo s'esprime con grida sempre più forti. Allorchè l'esaltazione è giunta al colmo, l'officiante dichiara che egli sente la voce degli angeli. I salti s'arrestano, i lumi si spengono e le coppie s'abbandonano nelle tenebre alle dolcezze dell' amore in Cristo .

E poi si dice che in Italia non c'è religione e l'immoralità dilaga! Vorrei vedere se la polizia italiana tollererebbe un giorno solo riunioni ascetiche di tale fatta!

GLI ITALIANI IN RUSSIA.

Una delle vie dell'emigrazione italiana è quella di Pietrogrado. La capitale della Russia accoglie — o per lo meno accoglieva — un numero notevole di nostri connazionali che ogni anno vi si recano in cerca di lavoro e fortuna.

La colonia italiana di Pietrogrado è ben lungi dal potersi paragonare a quelle degli Stati Uniti, dell'Argentina, o del Brasile; tuttavia si compone di parecchie centinaia di persone di ogni gerarchia e classe sociale: vi sono impiegati di banche e di case commerciali, negozianti, artisti, professori di lingue e di musica, operai, infine, e suonatori girovaghi. Quest'ultimi — i più miseri di tutti — vengono dalle nostre provincie meridionali (specie di Napoli e dell'Abruzzo) e, poichè non possono suonare per le vie di Pietrogrado, girano i villaggi vicini, privi di passaporto, con un semplice certificato di buona condotta, che sovente li conduce in prigione per accattonaggio. I suonatori ambulanti costituiscono una trascurabile minoranza nella colonia italiana; però i più, sebbene stimati e rispettati, non possono neppure dirsi ricchi, ad eccezione di una sola famiglia che possiede nel cuore della capitale due palazzi valutati 700.000 mila rubli ciascuno (il rublo equivale a L. 2.60 italiane).

Il Governo russo non incoraggia nè ostacola l'immigrazione italiana, potendo in Russia gli stranieri concorrere a qualunque lavoro, salvo casi speciali, che si verificano raramente; però i medici, i farmacisti, gli ingegneri, gli avvocati, devono sostenere nuovi esami in Russia, per poter esercitare le loro professioni.

Dal 1866 esiste a Pietrogrado una Società italiana di beneficenza, sovvenzionata dal nostro Governo, che distribuisce rilevanti soccorsi agli italiani poveri, e conta un centinaio di soci con un capitale

TIPO DELL'UCRANIA.

di 800.000 rubli. Essa mantiene anche una scuola italiana per la colonia, abbastanza frequentata e in continuo progresso.

Nella Polonia russa vi sono alcune centinaia di italiani, ma non organizzati: si tratta di artisti, cantanti e musicanti; di industriali, direttori di fabbriche e negozianti; di operai: tagliapietre, muratori e figuristi che cercano il lavoro dove ce n'è, e non si stabiliscono in modo permanente in nessun posto.

Pochi sono, poi, i cittadini italiani nati in Polonia (di solito da padre italiano e madre polacca), ma a stento parlano la loro lingua e vanno confondendosi con i polacchi.

La colonia italiana di Mosca è in continua decre-

scenza. Si compone, in maggioranza, di artisti da teatro che, dopo breve soggiorno, tornano in altre città della Russia; di filatori di seta e di operai decoratori, condotti a Mosca da impresari italiani. La Società italiana di beneficenza istituita a Mosca nel 1888, conta 12 soci ed ha un capitale di 1700 rubli.

A Kiew vi sono molti operai marmisti, che lavorano nelle cave di granito nero, oltre ai soliti artisti da teatro, che vanno e che vengono, ed a un certo numero di suonatori ambulanti napoletani. A Kiew si sta costituendo pure una Società di beneficenza; mancano le scuole italiane, ma i fanciulli, frequentando quelle russe, non dimenticano la propria lingua. Di recente fu autorizzato nell'Università di Kiew un corso di lingua italiana.

Nell'esaminare la vita russa dal punto di vista sopratutto sociale, abbiamo veduto molte miserie e molti dolori, molti pericoli e molte ingiustizie. Ma abbiamo visto pure quanta bontà e quanta forte rassegnazione sia nel popolo, che rappresenta, poi, la vera essenza del paese. Un popolo dotato di animo così gentile, e, nello stesso tempo, così fermo nel saper sopportare ogni patimento, non può che essere chiamato a grandi destini. Le sue mirabili qualità dovrebbero, alfine, scuotere le alte classi dirigenti, che finoggi lo trattarono con una durezza tanto più biasimevole quanto più immeritata. Se la guerra che la Russia combatte riuscirà vittoriosa — e non ne dubitiamo — ciò avverrà per la disciplina che seppe formarsi il suo popolo, che non indietreggia innanzi ai pericoli nè si abbatte per fatiche e privazioni, ma, sotto l'uniforme del soldato, resiste alle intemperie, alle marce spossanti, alla fame e alla sete come nessun altro popolo saprebbe resistere. A pace conclusa la Russia dovrà tener conto di ciò e fare in modo che scompaia quella troppo marcata divisione fra la città e il contado che, ancora oggi, rende irrisorio l'editto imperiale contro la servitù della gleba.

ARTURO LANCELLOTTI.

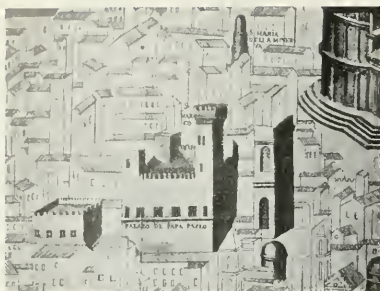
UN « ZAPOROGETZ ».

PALAZZO VENEZIA.

APPENA iniziata la « guerra italica », il nostro popolo, e particolarmente quello di Roma, reclamò dallo Stato la presa di possesso di tutti i beni immobili austro-tedeschi, che rivestivano interesse d'arte: dalla villa d'Este a Tivoli, a quella ex Farnesiana in Caprarola, all'altra ex Falconieri a Frascati, a quella già Bonaparte e al palazzo Caffarelli in Roma, ecc. Ma specialmente l'anima popolare bramava il palazzo di Venezia, la mastodontica bruna mole quattrocentesca, piantata nel cuore vivo e pulsante dell'Urbe, capitata non si sa come nelle mani della nemica Austria — sempre nemica anche quando alleata e sorridente! —; un tesoro d'arte secolare creato da artisti italiani, con danari itatiani e maestranze del nostro paese; oscura mole ostile, fortilizio tedesco in terra classica della latinità gentile, che tanti guai procurò alla polizia italiaua — dal 1870 al 1915 — per le dimostrazioni popolari che sotto di essa passavano, urlando, fischiando, e sempre capovolgendo i vessilli tricolori o i labari di partito.

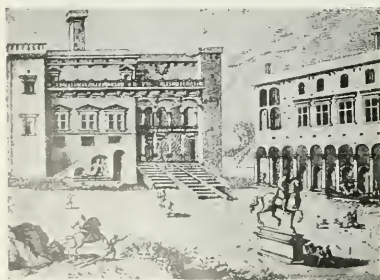
La questione passò ben tosto ai giornali, e le lettere aperte e le proteste suscitarono articoli di cronaca, poi persino di fondo, e articoli di autorevoli personalità (citiamo per tutte Ernesto Nathan). Le associazioni cittadine, politiche, artistiche ed economiche, approvarono voti nel senso che il Governo indemaniasse il palazzo; si giunse fino a temere che il 20 settembre il popolo — esasperato per le crudeltà austriache, continue ed inutili — ne forzasse le porte.

Già, poco dopo la dichiarazione di guerra all'Austria, nel maggio 1915, una bella sera un gruppo

ROMA — ESTERNO DEL PALAZZO VENEZIA, ALLO STATO ATTUALE.

IL PALAZZO VENEZIA
DA UN PANORAMA DI ROMA DELLA FINE DEL SEC. XV.

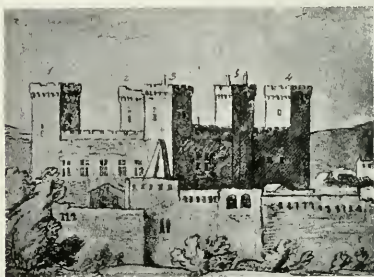
di popolani e giovani di società sportive romane vi aveva inchiodato, alla meglio, un tricolore vessillo dal lato che guarda la piazza di Venezia, sotto le finestre del primo piano, che la polizia tolse poche ore dopo, denunziando all'autorità giudiziaria gli autori dell'atto patriottico....

Il fermento cresceva; chè s'era pubblicamente risaputo come nel palazzo erano conservati i due archivi delle ambasciate d'Austria presso il Quirinale ed il Vaticano, e che, per quanto dall'Austria affidato alla giurisdizione dell'ambasciata di Spagna presso il Vaticano, il monumento ospitava — ospiti poco graditi — un capitano austriaco che veniva chiamato ispettore, ed altri suoi compagni, come custodi degli archivi anzidetti.

Ultimamente un nuovo voto della Associazione Artistica Internazionale, di Roma, aveva richiamato l'attenzione dello Stato sulla inevitabile presa di possesso di esso da sua parte, e, anzi, s'era

I PALAZZI CAPITOLINI CIRCA ALLA METÀ DEL SEC. XVI.
(Dal disegno di Kock).

deciso di affidare ai maggiori negozi e associazioni dei fascicoli di schede ove ciascun cittadino potesse firmare, esprimendo così il desiderio che il palazzo fosse devoluto allo Stato.

Dal canto suo l'Associazione Artistica fra i Cultori d'Architettura, insieme all'Associazione Archeologica Romana, approvato da tempo un consimile voto, avevano delegato una Commissione di artisti, di storici e di giuristi perchè stendesse una relazione in proposito, addimostrante i diritti dell'Italia su quel monumento, relazione che, ora compiuta, sta alle stampe.

Alla vigilia del plebiscito cittadino, indetto dall'Associazione Artistica Internazionale, la sera di sabato 26 agosto, i giornali riportarono un decreto

CASTELLO PAPALE DI SORGUES (SEC. XIV).
(Da un disegno del sec. XVII).

luogotenenziale del 25 agosto, col quale in virtù dei pieni poteri dati al Governo dalla Legge 22 maggio 1915 il palazzo di Venezia ritornava all'Italia, pel suo carattere italiano « che storicamente appare come una inseparabile accessione di Venezia », e come « rivendicazione italiana e a titolo di giusta rappresaglia, di fronte alle innumerevoli ed atroci violazioni del diritto delle genti che l'Impero austro-ungarico commette nella presente guerra e alle devastazioni perpetrate fuori di ogni ragione militare in danno dei monumenti e degli edifici » di Venezia. Chiare e dignitose parole, espressione di conscio diritto, monito ai barbari.

*
* *

Papa Eugenio IV (1431-1447), della nobile veneziana famiglia Condulmero, mentre, nel 1441, trovavasi esiliato a Firenze, aveva creato cardinale diacono di S. Maria Nuova (ora S. Francesca Romana) il nipote Pietro Barbo, suo compatriota.

Era questi nato il 26 febbraio 1418 da Nicolò e da Polissena Condulmero, sorella di Eugenio IV e nipote di Gregorio XII (Correr).

Venuto in Roma, nel 1444, Eugenio IV, nel giugno del 1451, morto il titolare card. Fusco, nominò il nipote cardinale arciprete di S. Marco in Roma, presso la quale dimorava in una piccola e incomoda casetta, mentre tutt'intorno pulsava intensa la vita dell'Urbe.

Dopo il ritorno da Avignone, Martino V ed Eugenio IV pensavano a restaurare le numerose chiese in rovina. La vita di Roma, nel medioevo, prima d'allora, era stata di lotte faziose, e quindi le torri erano le fabbriche che richiedevano ogni cura, e le uniche che di tal periodo ci rimangono:

CAREGGI — VILLA MEDICEA.

le abitazioni anche dei grandi, furono piccole e modestissime se non povere. Il primo a ordinare per sè un vero e proprio palazzo fu il romano patrizio cardinale Domenico Capranica, nel 1450; e la fabbrica risultò un miscuglio di gotico e di germe del rinascimento italiano.

Pietro Barbo, certamente sull'esempio del suo collega, volle costruirsi una casa degna di lui e dello zio pontefice. Finora non si è potuto sapere (ad onta delle ricerche di Giuseppe Zippel, da cui traggo notizie, e di molti altri) l'anno preciso dell'inizio dei lavori. I più dicono il 1455; anche perchè siffatta data è incisa sulle medaglie coniate per l'erezione del palazzo, spalmate di cera, e in tanti orci di terracotta, anche dipinta, murati nelle fondazioni e nelle pareti della fabbrica (1). Altra

VITERBO — PALAZZO DEL COMUNE.

data consimile ce la dà una lapide nella fronte del palazzo sulla cornice che sorregge le grandi finestre. Erra grossolanamente chi parla del 1468; io ritengo che la vera data sia quasi subito dopo l'anno 1451, in cui il Barbo ebbe l'arcipretura di S. Marco.

Per la nuova costruzione s'abbatterono rilevante numero d'abitazioni, e tra esse anche l'ospizio dei veneziani presso l'abbandonata e semidiruta basilica dell'evangelista dal leone.

Come il nome dell'architetto ci è ignoto per la maggior parte dei monumenti del medioevo, così è anche pel palazzo Venezia. Gaspare da Verona, biografo di Paolo II, fece il nome di Francesco dal Borgo San Sepolcro — o Francesco Burgense — architetto e direttore dei lavori per i primi anni, ma forse non fu — se non solo un amministratore — che un modesto artista coadiutore (come ci dice anche l'aver egli eseguito il disegno della scalinata dell'antico S. Pietro in Vaticano) al pari di Nuccio o Nucciolo de Risis (Rasi) da Narni, che pure qui

PERUGIA — PALAZZO DELL'UNIVERSITÀ VECCHIA.

(1) Furono opera di Cristoforo Geremia, Andrea da Viterbo, Angelo dall'Aquila e recano la scritta: *has ædes condidit*. Finora non se ne rinvennero di datate altrimenti.

LA DEMOLIZIONE DEL PALAZZETTO DI VENEZIA NEL LUGLIO 1910.

lavorò. Il Vasari parla erroneamente di Giuliano da Majano (1432-1490), che il Milanesi nelle sue note corregge in Giuliano da Sangallo (nato nel 1445), il che non può esser conoscendosi che questi fu in Roma soltanto dal 1465 in poi. Ci fu persino chi, come il Panciroli, ci parla del Bramante nato nel 1444 e che venne in Roma nel 1498 soltanto!

Maggior probabilità è che l'opera sia stata iniziata da Leon Battista Alberti (1), il quale ebbe il predominio nelle costruzioni romane di Eugenio IV e Nicolò V, e che godeva i favori del diletto cardinale nepote, seguendo la corte pontificia a Firenze, Bologna, Ferrara e Siena, e che qui, in Roma, scrisse la sua grande opera *De re aedificatoria*, la prima del genere dopo Vitruvio. E forse il suo nome non ci è rimasto perchè egli appartenne al numeroso corpo degli *abbreviatori papali*, che il card. Pietro Barbo, divenuto papa, sciolse, e perchè l'artista applicò probabilmente anche al palazzo Venezia la massima sua: « l' architetto deve accontentarsi, se non vuol perdere la riputazione, di dare i modelli dell' edificio, lasciando ad altri la cura dell'esecuzione ».

Dipoi sappiamo, dai conti del palazzo, conservatici dal 1466 in qua (cioè per più che dieci anni dopo l'inizio della sua costruzione), che vi ebbero parte gli architetti Giacomo da Pietrasanta, Giovannino dei Dolci e, in ultimo, Meo del Caprina (nato nel 1430, e che giunse in Roma da Ferrara nel 1464), a cui qualcuno aggiunge Lorenzo da Pietrasanta, Bernardo di Lorenzo e Francesco di Meo. Ma i lavori che essi precisamente vi fecero ci sono ignoti, e i conti accennano a prestazioni d'opera spesso umili. Il certo si è che il palazzo di Venezia si rivela uno schietto rampollo d'arte toscana, quell'arte che, con Eugenio IV, nell'Urbe imperava.

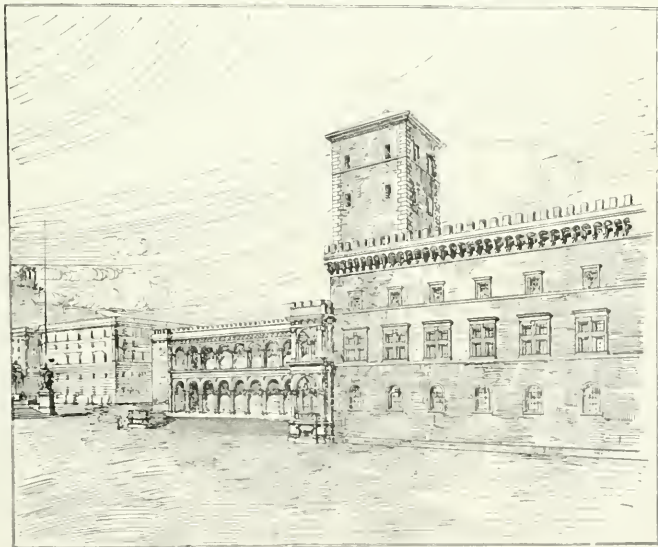
Però, a' suoi tempi, anche per la Toscana, il palazzo di Pietro Barbo fu una novità per la mer-

1 Nato nel 1404 e morto nel 1472, mente genialissima quanto mai, precursore di Leonardo da Vinci fu detto da taluno, ed è giusto (cercò persino di applicare all'architettura i principî della musica). Completò la facciata di S. Maria Novella e disegnò il palazzo Rucellai in Firenze; disegnò le chiese di S. Andrea e di S. Sebastiano a Mantova, il S. Francesco (o tempio Malatestiano) a Rimini, restaurò le chiese di S. Teodoro e di S. Stefano Rotondo in Roma, ecc.

latura con la cornice di robusti beccatelli (uso fortezza) fusa con la nuova architettura dalle finestre quadrate o crociate guelfe, che compaiono a Firenze soltanto negli albori del cinquecento con Baccio d'Agnolo, nel palazzo Bartolini. Esse derivano dalla Francia, che le aveva adottate già nel duecento. E lo Zippel dimostra la somiglianza fra il Castello papale di Sorgues (sec. XIV) di Giovanni XXII, opera dell'architetto Pierre di Gauriac, e il palazzo di Venezia: tanto da credere che quello abbia ispirato questo.

E la somiglianza è più grande se si paragona il castello al palazzo non quale è ma quale avrebbe dovuto essere in un progetto risultante da una pianta di Roma del XV secolo o inizio del XVI, rinvenuta a Mantova, e dalla citata medaglia del 1455, cioè con quattro torri agli angoli. Il rinnovato classicismo troneggiava, però, coi pilastri a mezze colonne, dorico-toscane in basso e in alto corinzie: l'imitazione delle linee del Colosseo.

Il palazzetto, unito al palazzo, e detto « giardino di S. Marco », fu da tutti finora creduto di parecchi lustri posteriore al palazzo, invece, secondo lo Zippel, è di età anteriore o almeno coevo, e presenta caratteri ben differenti dal palazzo. Ciò avvenne perchè il Müntz interpretò male, con l'anno 1467, i conti rinvenuti, e tanto peggio dissero coloro che lo vollero della fine del XV secolo, come il Letarouilly che lo credette di Sisto IV (1471-1484). Lo Zippel vuole che nel 1466 i lavori ne fossero già avanzati, e quindi essa fabbrica crebbe con la sua maggior compagna e non fu una tarda superfetazione artistica, o militare costruzione medioevale — come fu detta — voluta dal papa per paura di congiure e sollevazioni. Col palazzetto — osservasi — il papa anticipava il costume secentesco (e anche cinquecentesco) delle ville patrizie nell'interno dell'Urbe, con un portico tutt'attorno per la dolcezza dell'ombra nell'estate.

La torre poderosa, ch'era tra palazzo e palazzetto, sproporzionata al primo che ne doveva possedere altre tre — come dicemmo — è la torre di S. Marco, dagli Annibaldi occupata nel trecento (1312), restaurata dal Barbo, rifacendovi anche una

PALAZZO VENEZIA E PORTICO DEL PALAZZETTO, SECONDO IL PROGETTO DI CORRADO RICCI.
(Disegno dell'architetto Francesco Priori).

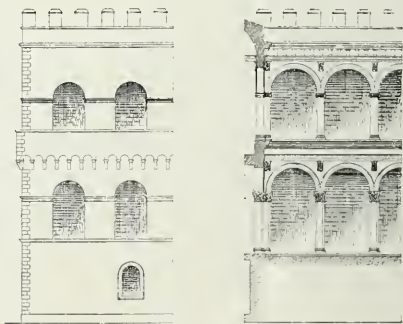
MEDAGLIA DEL CARD. PIETRO BARBO
PER LA FONDAZIONE DEL PALAZZO VENEZIA.

marmorea scala a chiocciola, oggi murata, e che fu detta *torre* o *casa della bissa*, non si sa di certo il perchè, ma forse da una via tortuosa che le stava ai piedi.

« *Pontificis aedificia, more suo, lente surgunt* » scriveva nel 1467 il segretario del card. di Siena, Agostino Patrizi, ma già per la mole sua istessa i lavori del palazzo Venezia andavano lenti quando Pietro Barbo era ancor cardinale, tanto che, salendo al soglio, della fabbrica erano pronti i locali terreni soltanto fino alla cornice delle finestre del primo piano; e correva il 1464. Forse le maestranze disponibili erano occupate nella sistemazione di Roma iniziata da Nicolò V? Il lamento del Patrizi è originato dal fatto che l'ascesa al soglio di Paolo II invece di promuovere rallentò — quasi — i lavori, finch'egli nei tre anni dopo la *pace d' Italia,* del 1468, si dedicò ad essi di più. Però il papa curava anche la ricostruzione di S. Pietro, sicchè Gentile da Urbino scriveva nel 1470 a Lorenzo il Magnifico suo amico: « San Marco si sta, San Pietro diseguita ». Il pontefice abitò nel palazzo? Sui primi tempi no, chè egli aveva a pigione una casa lì presso a 100 scudi l' anno, e il nipote — Marco Barbo — anch'esso lì vicino dimorava in casa privata, ma poi deve avervi passata qualche settimana dell'estate, fuggendo d'estate l'aria allora insalubre del Vaticano; e lì vicino, in un lato del palazzetto dimorò anche il nipote. E ce lo dicono dei brevi che recano la scritta *apud S. Marcum.*

Si sa che nel palazzo Venezia sostarono i papi andando in processione al palazzo lateranense, a prender possesso della chiesa, e qui si riposava il pontefice (sul cosiddetto *letto dei paramenti*) e si gettavano delle monete al popolo. Paolo II ivi assisteva alle carnevalesche corse dei cavalli senza nè fantino nè gualdrappa, recanti tormentosi pungiglioni, che partivano dall' arco di Marc' Aurelio (medievalmente detto di Portogallo) e appresso da piazza del Popolo; e che essendo essi chiamati « barberi » diedero a quello spettacolo il nome di « corsa dei barberi », come la stretta via dinnanzi al palazzetto di Venezia ov'essi venivan fermati da tendoni era chiamata « via della ripresa dei barberi ». E dalle corse la via Lata si disse Corso. Nel palazzo il giocondo pontefice diede suntuosi banchetti: si ricordano quello del 13 febbraio del 1466 al senatore di Roma, ai principali cittadini e forestieri e l'altro del 1470 nel giardino del palazzo, il lunedì di carnevale. Ivi, nel 1471, accoglieva Borso d'Este, che in S. Pietro coronava duca di Ferrara.

Si è calcolato che soltanto Paolo II spendesse 116000 ducati per l'erezione del palazzo, tanto che, ancora cardinale, fu rimproverato dal card. Scarampo, patriarca di Aquileia (altri dice il cardinale Mezzarota), perchè profondeva così il suo oro nella fabbrica e il Barbo rispondesse: « Meglio eccedere in un'onorata fabbrica che in vituperevole giuoco come voi, che perdete ai dadi 4 o 5000 scudi alla volta! » Eppure quando morì Paolo II, il 25 luglio 1471, un sol fianco era compiuto, quello verso piazza Venezia, di quello sull'attuale via del Plebiscito non esisteva che il piano terreno.

Ma altre memorie si rannodano ancora a Paolo II riguardo al palazzo di Venezia. Per la costruzione di esso e del palazzetto si adoperarono pietre e marmi tolti ad antichi monumenti. Se non l'inizio di questo costume, che poi dilagando nel cinquecento tanti danni doveva produrre ai resti della classica Roma, certamente così avemmo uno dei

PALAZZO VENEZIA — PROFILI ARCHITETTONICI.

primi esempi di tale spogliazione. Sappiamo — dai conti ritrovati — che si tolsero materiali principalmente al Colosseo e ad edifizi antichi esistenti a S. Marco, a S. Maria in Campo Carlo, dietro S. Maria del Porto, e dietro Castel S. Angelo (credo si trattasse del circo di Adriano, di cui scrive Procopio) ecc. E, d'altra parte, Paolo II, nel 1466, contrattando con gli imprenditori che proseguivano la costruzione del suo palazzo, riserbavasi in una clausola gli oggetti d' antichità d' arte e preziosi, rinvenibili negli scavi per le fondazioni.

Nell'agosto del 1467 Paolo II faceva poi trasportare sulla piazza, dinnanzi al palazzo, la colossale arca di porfido rosso, sepolcro di Costanza figlia dell'imperatore Costantino, giacente nel suo mausoleo presso S. Agnese fuori le mura, che Sisto IV ricollocava dipoi nel posto originario e che dal 1791 si conserva nei Musei Vaticani.

Paolo II predilesse — dicesi — Lucrezia d'Alagno, già amasia di Alfonso II di Napoli, che andò ad abitare presso S. Marco, e fu sepolta, nel 1478, nella chiesa della Minerva. In tempo imprecisato, scavando lì in piazza S. Marco, si rinvenne il busto di una colossale statua marmorea d' età romana, forse una sacerdotessa d'Iside, come spiega il pallio annodato sul petto. Il frammento fu collocato addossato al palazzo di Venezia, a sinistra della chiesa, ebbe dal popolo il nome di « Madama Lucrezia » e, insieme all'abate Luigi, a Pasquino, a Marforio ed al Babuino, formò il ciclo romano delle celebri statue parlanti, su cui s' incollavano le famose satire o *pasquinate*. Lo stretto vicolo che s'apriva allato fu detto « Vicolo di Madama Lucrezia » e fornì il titolo ad una romantica novella di Prospero Merimée.

PALAZZO VENEZIA — PAPA PAOLO II. (SCULTURA DEL VELLANO).

Marco Barbo, cardinale titolare di S. Marco

e vescovo di Vicenza, alla morte dello zio, proseguì i lavori del palazzo. Per es. a lui devesi, secondo lo Zippel, il portico del palazzo, perchè i conti dei tempi di Paolo II ne tacciono. Il Müntz, invece, lo crede opera del 1464. Secondo noi ha forse ragione il primo, chè esso è staccato dall'ala del palazzo che è la più antica (quella vicino al giardino).

In proseguo il palazzo ed il palazzetto passarono alla S. Sede.

Narrare le vicende della fabbrica dei Barbo dallo scorcio del secolo XV ad'ora sarebbe interessante, ma troppo lunga cosa. Ne diremo rapidamente.

PALAZZO VENEZIA — VEDUTA DELL'ORDINE INFERIORE DEL QUADRIPORTICO DEL PALAZZETTO.

Fu a più riprese residenza estiva di papi come Alessandro VI, Paolo III, Marcello II, Giulio III, ecc.

Ivi alloggiò, nel 1494, re Carlo VIII di Francia, recantesi alla conquista di Napoli, il 31 dicembre, e vi ricevette le chiavi della città, e ancora nel ritorno, per due giorni, nel maggio successivo; e fino al 1715 rimase il suo stemma dipinto all'esterno del palazzo.

Un arco innalzato dinnanzi al monumento vide passare Carlo V, nel suo ingresso in Roma.

Paolo III, che nel 1535-36, secondo altri nel 1547, aveva fatto erigere una torre imponente — dalle

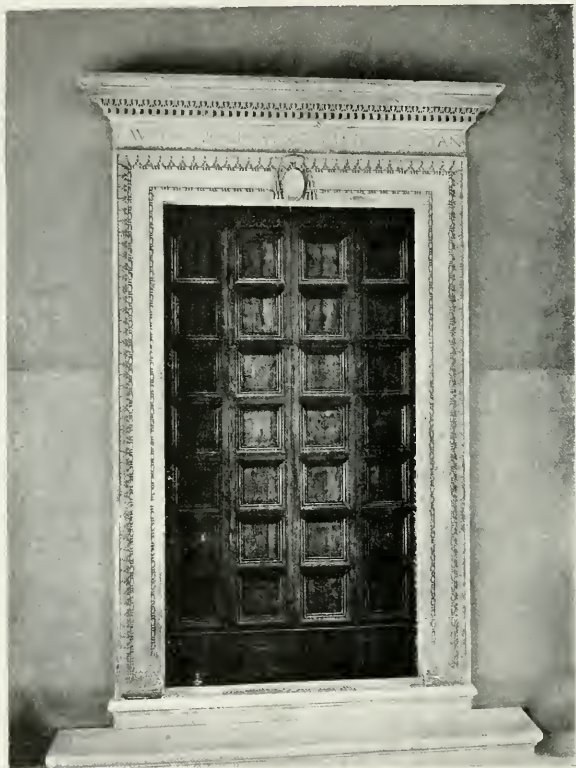
linee del primo rinascimento toscano — sul Campidoglio, nei giardini di S. Maria in Aracoeli, e vi si recava a prendere il fresco, fece costruire (imitando l'idea del passetto o corridoio vaticano che univa Castel S. Angelo al palazzo Vaticano)

PALAZZO VENEZIA — VEDUTA DEL QUADRIPORTICO DEL PALAZZETTO.

un passaggio o viadotto coperto, retto da undici archi, opera dell'architetto Jacopo Molichini, che gli permettesse, dal palazzetto di S. Marco, di accedere alla torre. La prima arcata del corridoio che, attaccandosi al palazzetto, cavalcava la via di S. Marco, aveva il popolar nome di « arco di San Marco » o « arco del palazzo di S. Marco ».

Pio IV, nel 1559, cedette l'uso della torre ai francescani ufficianti la chiesa d'Aracoeli; Paolo IV, invece, v'abitò, facendone ornare le pareti dai pittori Zuccari e dal Caravaggio. Sisto V la donò definitivamente ai francescani. Però già Pio IV, il 10 giugno 1564 (e non 1560, 1561, o ai tempi di Clemente VIII, come pure si è scritto!), avendo la repubblica di Venezia accettato per prima il concilio di Trento, e donato il palazzo del doge Andrea Gritti alla S. Sede, per abitazione del nunzio pontificio, fece ad essa dono del palazzo e del palazzetto, che d'allora servirono a degna sede degli ambasciatori della Serenissima. Può leggersi tale donazione in un'epigrafe latina murata nel palazzo.

Però i cardinali titolari di S. Marco vi ebbero sempre la loro residenza. Ed in questa andarono ad alloggiare pure alcuni pontefici come Gregorio XIII (1572-1585), Sisto V (1585-1590), e Gregorio XIV (1590-1591), che, nell' agosto-settembre d'Italia, Tambroni, nella seconda occupazione francese, che vi rimase fino al 1814.

Con la caduta di Napoleone e del Veneto, il 14 aprile 1814, restò in mano all' Austria, come erede del demanio veneziano, la quale vi installò d'allora

PALAZZO VENEZIA — PORTA DEL RINASCIMENTO SULLA VIA DEL PLEBISCITO.

1590, vi diede larghissima ospitalità ad Alfonso II, duca di Ferrara.

Ininterrottamente residenza ordinaria dei veneti ambasciatori, fu restaurato dal legato Duodo, nel 1715. L'ultimo card. di S. Marco che l'abitò fu il Flangini nel 1800-1801, i cui famigliari vi restarono fino a che non vi si insediò il ministro del governo i suoi ambasciatori. Il card. Pietro De Silvestri, nobile di Rovigo, morto nel 1875 in Roma, lasciò indicati nel suo testamento documenti comprovanti che l'Austria non poteva esser padrona del palazzo, non essendo in tutti i suoi diritti succeduta alla Serenissima. Il primo ambasciatore austriaco che ebbe il palazzo consigliò di vendere l'edificio tanto

era mal ridotto, ma il suo governo lo fece restaurare con lavori durati per anni.

Vi alloggiò nel 1819 l'imperatore Francesco I, e il conte Appony vi accolse, da mecenate, artisti austro-tedeschi; vi fu anche ospitato Federico Guglielmo re di Prussia, nel 1822-23, e più d'una volta re Luigi I di Baviera. Nel febbraio del 1839, un grave incendio ne danneggiò l'angolo verso il palazzo Astalli. E negli ultimi anni del pontificato di Gregorio XVI, sotto la direzione dei cardinali Mattei e Lambruschini, vi si riunivano le spie austriache e i reazionari papalini a concertarsi per soffocare i movimenti liberali.

PALAZZO VENEZIA — PORTA SULLA PIAZZA VENEZIA.

Il 21 marzo 1848, alla notizia della rivoluzione di Vienna, i giovani liberali ne fecero staccare gli stemmi e parte li staccarono essi stessi.

L'Assemblea Costituente della Repubblica Romana, nella seduta del 27 marzo 1849, decretava — incaricando Giuseppe Mazzini di redigere un apposito indirizzo a Venezia — che il palazzo fosse « restituito al popolo veneto ».

Invece dopo la fine del governo repubblicano fu ridonato all'Austria, che lo fece restaurare ancora, dall'architetto Orazio Turriani.

Dopo la guerra del 1866, la pace di Villafranca del 3 ottobre, per opera degli ingenui nostri diplo-

matici d'allora, se ci diede le provincie venete ci privò del Trentino — che non difficilmente potevasi avere — ci regalò quei confini così pericolosi che ora con tanto eroismo l' Italia sta correggendo con la spada romana de' suoi figli, e ci fece dimenticare di richiedere — come eredi di Venezia — il palazzo omonimo (santa ingenuità!), che così rimase all'Austria. Ed essa ne fece la residenza del suo ambasciatore presso la S. Sede, e della segreteria e dell'archivio dell'ambasciata presso il nostro Governo.

D'allora quante recriminazioni, quanti lamenti per ciò, e che rimorsi avrebbero avuto i buoni diplomatici d'un tempo, se ancora viventi!

PALAZZO VENEZIA — INTERNO DEL PRIMO ORDINE DEL PORTICO DEL PALAZZO.

Intanto, dopo il 1886, sul fondo di piazza di Venezia e sul declivo del colle Capitolino, sorgeva il monumento eretto, per voto della Nazione, a Vittorio Emanuele e all' Unità d'Italia, la grandiosa nivea mole Sacconiana, che nell' ampiezza maestosa (metri 130 di lunghezza per 135 di larghezza e 81 d'altezza) emulava l'ara di Giove a Pergamo e il tempio della Fortuna a Preneste. Il piccone demolitore che accompagnava i lavori, fece sparire i vecchi contorni di palazzo Venezia. Dapprima scomparve la via Giulio Romano (ove era la casa dell'artista glorioso, allievo prediletto dell'Urbinate), poi quella della Pedacchia, poi la torre di Paolo III sul Campidoglio, con la cappella del celebre « Bam-

bino dell'Aracoeli » (l'immagine lignea miracolosa della chiesa di S. Maria in Aracoeli) e, infine, il viadotto ad undici archi tra la torre e il palazzetto di S. Marco, l'ultimo cui tratto, il cosiddetto « arco di San Marco », per alcuni anni rimase pittoresco rudere isolato.

Poi il piccone, nel 1901, attaccò il palazzo adesso Coghetti a Gagliardi, da Camuccini a Podesti. Ivi era stato per decenni ammirato, anche la sera, al lume dei torchietti, l'Ercole e Lica del grande plasticator di Possagno. Cadde il palazzo e le sue membra n'andarono sparse pel mondo: parte al museo Torlonia alla Lungara, e gli affreschi e gli stucchi staccati in mano ai mercanti.

PALAZZO VENEZIA — PARTICOLARE DEL PRIMO ORDINE DEL PORTICO DEL PALAZZO.

Torlonia che fronteggiava il palazzo di Venezia dal lato della piazza omonima (e già ridotto per l'apertura della via Nazionale). Era questo un monumento della metà del XVII secolo, architettato da Carlo Fontana, pei Bolognetti, grandioso, e che, acquistato nel secolo XIX dai Torlonia, fu da essi nobilitato con stucchi e sculture del Canova e de' suoi allievi e dei migliori pittori dell'epoca, da

E ivi poi subito sorse, per opera dell'ing. Guido Cirilli, allievo ed aiuto del Sacconi, un gigantesco e comodo palazzone, che l'autore del monumento a Vittorio Emanuele aveva previsto per fare un riscontro al palazzo di Venezia, e che, nel tempo istesso, incorniciava adeguatamente il suo capolavoro. L'opera, che pure ha i suoi pregi (è proprietà delle Assicurazioni Generali di Venezia), non piacque ai

più: certamente ivi ci voleva una fabbrica ciclopica ed in istile del primo rinascimento, sul genere di essa che reca bifore a colonnine, merlatura ghibellina, ed un marmoreo leone alato di S. Marco del XVI secolo, incassato in alto della facciata.

Infine si doveva demolire il palazzetto di Venezia, ingombrante la visuale del monumento alla nuova Italia, anzi già da anni sarebbe abbisognato averlo fatto, ma l'Austria s'opponeva, con tutte le sue forze, mentre il progetto non ledeva in nulla il getto di conservare un lato del palazzetto che, sostenendo saldamente la colossale torre, facendo da prolungamento del palazzo, insieme alle riaperte arcate delle logge superiori di S. Marco, avrebbe formato « il più mosso spettacolo dell'architettura della rinascenza in Roma », offrendo anche un comodo luogo di riparo, come ce ne sono nei portici dell'alta Italia specialmente, e non avrebbe alterato i rapporti di linee e di armonia tra chiesa, palazzetto e campanile di S. Marco, insieme co-

PALAZZO VENEZIA — PIO IV DONA, NEL 1554, IL PALAZZO VENEZIA ALLA SERENISSIMA (AFFRESCO).

suo possesso (?), chè il Governo italiano glie lo avrebbe ricostruito a sinistra della chiesa di San Marco, a nostre spese. Ma l'opposizione era naturale: non facendola si veniva indirettamente a cooperare alla miglior riuscita del monumento celebrante l'Unità d'Italia, fatta precisamente con tante cruenti lotte contro l'Austria.

Finalmente, dopo anni di lavoro diplomatico e un errore di misurazione commesso dai nostri ingegneri, la demolizione avvenne, nel 1910, e nell'agosto era compiuta.

Allora Corrado Ricci lanciò un suo geniale prestruiti, e, infine, non diminuito le proporzioni della fronte della chiesa, e rese pubbliche le bellezze del palazzetto, tutte interne.

Ma l'idea non fu accolta dall'Austria, e il palazzetto demolito completamente risorse, quasi eguale, all'altro angolo del palazzo Venezia.

Poi il nuovo ambasciatore d'Austria presso la S. Sede, Giovanni Schonburg-Hartenstein, fece eseguire al palazzo, in molti punti malandato, lunghi restauri, e vi spese assai per decorazione e mobili. È suo il restauro della cappellina dedicata a Santa Maria delle Grazie, che venne trasportata dall'an-

golo sinistro al destro della fronte del palazzo su piazza Venezia.

Il palazzo di Venezia è ora situato con la facciata su quel tratto di strada che corre tra via Nazionale e il corso Vittorio Emanuele, e che ha nome di via del Plebiscito, ed è limitato a sinistra dalla oscilla tra il castello e il palazzo, anzi è un palazzo fortificato. Presenta una massa uniforme, a tre piani, in mattoni, ricoperti da intonaco color ferrigno. Le finestre al piano terra sono arcuate, quelle al piano nobile a croce guelfa, di marmo, ciascuna con lo stemma del papa (imitate poi nel

PALAZZO VENEZIA — AFFRESCO DELLA FINE DEL SEC XVI.

piazza a cui esso diede il nome, a destra dalla via degli Astalli, e dietro dalla via di S. Marco. Quasi di fronte ha il Corso e il palazzo Bonaparte, ove morì madama Letizia, madre di Napoleone I.

Si presenta su pianta rettangolare, che pare quadrata, gigante e maestoso, solenne, bruno e severo, come un « burbero vecchione »; le sue linee sono semplici, pare un castello e non è, chè esso palazzo degli Anguillara, nel palazzo dei Conservatori in Roma, nel palazzo del Comune a Viterbo, e specialmente in quello della Università Vecchia in Perugia, ecc.). La porta su via del Plebiscito è stata attribuita a Giuliano da Sangallo, ed è costituita da due colonne corinzie scanalate, su alte basi, con stemma di Paolo II, che reggono un timpano nel cui centro è ripetuto lo stemma retto

da due angeli. Da questo lato le finestre a destra furono ricostruite malamente.

L'ingresso immette nel corridoio che conduce al cortile, con volta a lacunari ripresa dal Pantheon, e a destra presenta una porta del rinascimento, elegantissima, che ci ricorda, nella iscrizione, Lorenzo Cibo genovese, card. arcivescovo di Benevento.

La facciata su piazza Venezia ha un delizioso portale in marmo, scolpito finemente a losanghe e rosoni, fusarole e nodi, e che fa corpo con la finestra superiore e la loggia. Le sale del piano nobile sono magnifiche, e la più grande, compiuta da Marco Barbo, secondo il Vasari al suo tempo era fra le più vaste d'Italia. Vi mancano i vetri veneziani che v'erano un dì profusi sulle finestre, il soffitto è in legno scolpito e policromo, con travi rette da mensoloni, e sotto corre un fregio con putti, che reggono festoni e nastri, candelabre, stemmi e in basso tante svariate fontane, con delfini, colonne, teste, ove sono inquadrate le scene delle varie fatiche d'Ercole. Queste pitture, poco vedute e poco studiate, furono dall'Ulmann attribuite ad Antonio Pollajolo (1429-96), il grande orefice, scultore, pittore e incisore, chi le dà invece a Gerolamo da Treviso il vecchio (fiorito nella seconda metà del sec. XV), chi ad artista fiorentino valen-

PALAZZO VENEZIA LA CAPPELLINA BAROCCA DI S. MARIA DELLE GRAZIE.

tissimo del quattrocento. Certamente questi dipinti — i più antichi del palazzo — furono eseguiti dopo il 1470, e per i restauri subìti non appaiono troppo belli. Altre pitture sono nel palazzo, lavoro degli Zuccari (?), operate dopo il 1564, e di puro interesse storico, pel loro soggetto.

PALAZZO VENEZIA — FONTANA SECENTESCA NEL CORTILE

Di quadri e mobili preziosi nulla sappiamo, chè il palazzo di Venezia fu sempre chiuso a tutti: certamente, come dice Angelo Conti, esso è un vero museo d'arte nostra. Solo ci è noto di pavimenti a mattonelle di ceramica invetriata, con ornati a rilievo del sec. XV-XVI, quali ne esistevano negli appartamenti papali in Castel S. Angelo, e un busto in bronzo di Paolo II, eseguito dal padovano Vellano (nato sull'inizio del quattrocento e morto a 92 anni), imitatore di Donatello, che Paolo II fece venire in Roma, e pel quale egli operò (gli si attribuì persino il loggiato del palazzo!): lavoro semplice e dignitoso.

Il cortile — ormai dai più dato all'Alberti — non è compiuto. Costituito da un portico a due ordini e sovrastante loggia, coi travertini forse tratti dal Colosseo, in basso è dorico-toscanico, corinzio in alto, ciò che fu biasimato, ma vennero lodate le felici proporzioni e la grande intelligenza degli effetti di prospettiva (Letarouilly).

Nel centro, tra le palme, mormora una fontana, in cui una secentesca statua femminile marmorea

simboleggia Venezia, col corno ed il paludamento ducale, affiancata da un amorino che regge uno scudo e il leone alato, il tutto poggiato su d'una conchiglia sostenuta da tritoni.

Molte statue in marmo, del secolo scorso e di soggetto religioso, o copie dall'antico, ornano il portico.

si affida un loggiato a colonne ioniche, con le arcate in parte murate. Nel mezzo è il giardino, in cui s'apre la cisterna, scolpita dal lapicida mastro Antonio da Brescia, nel 1467.

È graziosa la cappellina del palazzo, dedicata a S. Maria delle Grazie, di stile barocco, con due

PALAZZO VENEZIA — SALONE: « ERCOLE VINCE L'IDRA » (AFFRESCO DEL SEC. XV).

angeli Berniniani, il soffitto a stucchi dorati e le pareti divise in riquadri a stucco, contenenti affreschi assai sbiaditi.

Il palazzetto, che ha perduto moltissimo della sua bellezza esterna per le arcate murate e ridotte ad abitazione (il che dà quell'aspetto militare ingiustamente rimproveratogli), ha un quadriportico a due ordini, attribuito a Pietro de Dolci, in travertino, con pilastri dagli svariati capitelli corinzi di partito grandioso, severo ed originale, su cui

Il palazzo di Venezia ha già avuto il suo battesimo nazionale il giorno istesso in cui il decreto di confisca fu comunicato alla stampa, chè la sera un gruppo di giovani, procuratisi delle bandiere

italiane dai negozianti dei dintorni, le attaccarono alle mura dell'edificio (sulle finestre e sui lampioni), e ne ricopersero anche gli odiati stemmi degli Absburgo.

Così, ora, dieci tricolori fanno italiana — dai lati verso piazza Venezia e via del Plebiscito — la maestosa mole, vigilata tutt'attorno da parecchie coppie di carabinieri e di agenti di P. S.

Intanto l'Associazione Artistica Internazionale — naturalmente — sospese il plebiscito popolare per la rivendicazione del palazzo, e deliberava un voto di plauso al Governo per l'atto suo energico.

Ora è d'augurarsi che, nello sgombero del palazzo — che deve esser compiuto il 31 ottobre — fra le cose mobili di cui parla il decreto luogotenenziale — e che debbono essere soltanto gli archivi, i documenti e i mobili appartenenti all'ambasciata d'Austria presso la Santa Sede — non si tenti l'asportazione di statue e parti decorative del palazzo, chè tutti sappiano come le decorazioni d'un edificio — anche se mobili per loro stesse — si considerano immobili e facenti parte integrante del monumento per destinazione. Il Governo, certamente, provvederà a far sì che lo sgombero sia onesto, e anche a che niun danno si verifichi al palazzo: ce ne affidano Corrado Ricci, direttore generale per le antichità e belle arti, e Antonio Muñoz, sovrintendente ai monumenti del Lazio.

Il Vaticano non fece alcuna protesta: vuole soltanto salve le forme diplomatiche. Così è d'augurarsi che il nume d'Italia e il valore de' suoi soldati dell'aria proteggano — specialmente Venezia e Roma — da bombardamenti aerei, a scopo di strage umana e monumentale, come l'Austria, sempre delittuosamente coerente a se stessa, forse penserà di mandare ad effetto, per rappresaglia (?!). E che la loggia della benedizione della chiesa di S. Marco venga finalmente riaperta, ciò che finora non potè esser fatto per l'opposizione dell'ambasciatore sedente a palazzo Venezia: nuovo indice della diversità di vedute fra l'Italia e l'Austria.

PALAZZO VENEZIA — SALONE: SOFFITTO E FREGI A FRESCO DEL SEC. XV (PARTICOLARE).

La prima, oltre a combattere ed a proseguire

studi e restauri, pensa già a riparare i danni dalla guerra apportati a Venezia, a Gorizia ecc. e per quest'ultima Luca Beltrami e piccoli paesi testè redenti destinano cospicue somme: la seconda non fa che distruggere per cieco odio.

Già — anche prima di riprenderne possesso — da mesi e mesi si è pensato, e si è espresso, su per la stampa, l'uso a cui si potrebbe destinare il palazzo. E le opinioni sono molte e svariate: Museo, sede della Presidenza del Consiglio dei Ministri, sede della Amministrazione centrale per le antichità e le belle arti, Ufficio del Demanio, Archivio di Stato, sede del Comitato d' organizzazione civile, sede delle Preture Urbane, Museo storico della nostra guerra di redenzione, ecc. Ma la cosa è prematura, adesso, e lo Stato deciderà a ragion veduta: quello però che si può gridare, fin d'ora, è che il monumento non dev'essere profanato assolutamente da destinazioni non degne della sua storia e della sua importanza artistica.

Non conviene dimenticare poi la rivendicazione all'Italia delle ville e palazzi di cui già dicemmo, e specialmente del palazzo Caffarelli, che perpetua, co' suoi affreschi, sul Campidoglio, il tradimento d'Arminio, e vuole affermare l'imperio tedesco sulla capitale; che profana il suolo del sacro colle, occupandolo per tre quarti, e grava sugli avanzi del meraviglioso tempio di Giove Capitolino, a cui gli eserciti romani vincitori traevano dalla via Sacra, celebrando il trionfo.

Dinnanzi al palazzo di Venezia, la popolosa strada bella, già Nazionale, s'intitola a Cesare Battisti, martire santo nostro, e tra poco altra via celebrerà il martirio d'Oberdan: sia questo per noi il sicuro auspicio della vittoria finale, della vittoria della civiltà, della rinnovata vittoria latina, della lupa e dell'aquila romulee sui mostri orrendi e crudeli del settentrione.

Romolo Artioli.

PALAZZO VENEZIA — STEMMA MARMOREO DI PAPA PAOLO II.

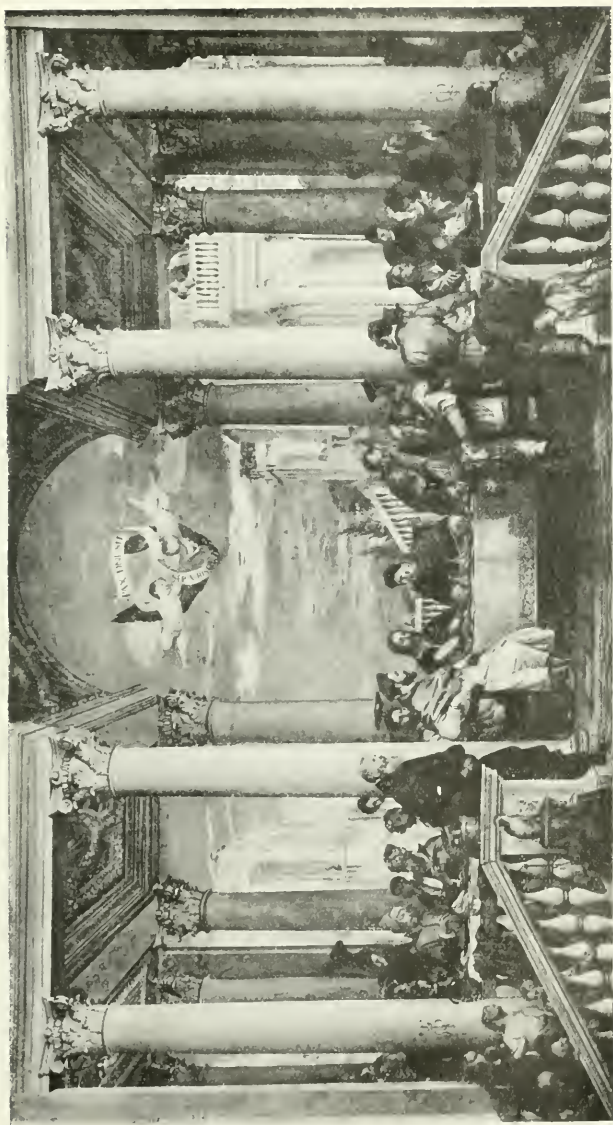
LA ROTONDA DI PALLADIO. (Fot. dell'Emilia)

VICENZA NELLA MINACCIA DELL'INVASIONE AUSTRIACA E NELLA SUA SPIRITUALITÀ CIVICA.

U alla metà di maggio di quest'anno 1916 che d'improvviso irrompeva con violenza fulminea la grande offensiva austriaca nel basso Trentino e nell'alto Vicentino. Su di un breve tratto del fronte era stata raccolta la parte migliore dell'Esercito nemico: circa mezzo milione d'uomini: ed una cifra quasi favolosa di bocche da fuoco d'ogni calibro. L'Esercito italiano, secondo il disegno del Comando austriaco, dovea essere colto di sorpresa ed alla sprovvista e la sua resistenza non poteva essere che breve ed inefficace sotto la violenta pressione. Appoggiato alla linea formidabile dei suoi forti, l'impeto nemico dovea riuscire irresistibile e travolgente, superare le prealpi, affacciarsi dagli altipiani, valicare le montagne, precipitare nelle valli dell'Astico e della Brenta, attingere i gradoni meridionali degli acrocori vicentini, sfociare nella pianura, diramarvisi, allagarla.

Era intervenuto con la sua presenza l'arciduca ereditario. In quegli stessi giorni gli era nato un figlio, al quale, con troppa fretta, fu imposto tra gli altri il titolo di margravio di Asiago e di Arsiero. La prima città da conquistare nella pianura veneta, oltre Schio industriale, oltre Bassano signorile, era Vicenza. Ne era già stato nominato il governatore militare. Era pronto il proclama con cui annunziare alla cittadinanza vicentina l'avvenuto trapasso dal regno italiano al dominio austriaco, con l'invito, a conclusione, di fare liete accoglienze ai conquistatori e di imbandierare con i colori austriaci i veroni e le fenestre. La cavalleria stava in attesa di compiere un suo solenne pomposo ingresso nella prima città ricuperata alla Corona degli Absburgo di quel Lombardo-Veneto la cui perdita costituì forse uno dei maggiori dolori ed una delle più insistenti pene di Francesco Giuseppe imperatore e re. L'*Illustrirte Zeitung* di Lipsia dedicava all'offensiva austriaca sul fronte italiano, all'invasione dell'altipiano di Asiago, alla calata dell'Esercito austriaco nella pianura veneta, un numero speciale, con la fotografia dell'arciduca ereditario e dell'augusta consorte, che da Innsbruck si apprestavano a partire per i paesi e le città conquistate nella Venezia.

LA BASILICA DI MONTE BERICO. (Fot. Alinari).

Bastarono pochi giorni, per effetto dei prontissimi sapienti ripari apprestati dal Comando supremo del nostro Esercito e per virtù del valore intrepido delle truppe e dei capitani, perchè il sogno orgoglioso apparisse di assai dubbia e difficile realizzazione al Comando dell'Esercito austriaco. Bastò un mese di prodigiosi combattimenti difensivi e controffensivi perchè l'Esercito della duplice Monarchia fosse costretto a battere in ritirata ed a ridursi sulle vecchie posizioni da cui l'avea mosso un progetto altrettanto presuntuoso quanto fantasioso. E non occorsero due mesi perchè il disegno dell'offensiva italiana di primavera — che il nemico s'era proposto di prevenire e di sventare col

IL CONVITO DI S. GREGORIO MAGNO. DI P. VERONESE, NEL MONASTERO DI MONTE BERICO.

(Fot. Alinari.)

suo sforzo mirante alle pianure venete — ributtata l'offensiva austriaca, si affermasse vittorioso oltre l'Isonzo, privando la corona del sire d'Absburgo della gemma goriziana.

Così la situazione reale risultava invertita, capovolta, ridotta agli antipodi di quella che il nemico avea formato nelle sue mire ambiziose: e la sconfitta sua e la vittoria nostra dovevano riuscirgli anche più aspramente dolorose!

IL MONUMENTO AI CADUTI NELLA DIFESA DI VICENZA IL 10 GIUGNO 1848.

Non si trattava solo di fare una passeggiata militare, a grandi giornate, in forze irresistibili, in brevissimo tempo, scendendo i greppi di pittoresche montagne selvaggie già tormentate dalla guerra o solo abituate al rombare dei cannoni, superando i declivî di monti tutti ammantati di verde per l'opera infaticabile di una sana popolazione che non si era ritratta davanti al fragore della lotta imminente. Non si trattava solo di digradare, d'impeto, combattendo, dagli altipiani attraverso folti boschi di abeti e pascoli pingui, di conquistare le valli fresche e sonanti del corso dei torrenti al margine delle belle strade snodantisi di borgata in borgata, di sboccare e di straripare in un'immensa pianura fertilissima carica di frutti in piena maturazione. Era da compire una *spedizione punitiva*: da infliggere un tremendo castigo senza pietà ad un Paese e ad un Popolo lungamente e convintamente detestati sotto una maschera di tolleranza, e così spesso tormentati, angariati, insidiati: colpevoli di essersi alfine ribellati, di avere troncato ogni incertezza ed ogni indugio e ritrovato se stessi quali furono, ed il nemico, quale fu e quale è.

PANORAMA DI VICENZA.

(Tricromia dal vero)

Ancora la pianura vicentina non si dispiegava, lontana, nella divina estate, agli occhi delle truppe austriache mosse alla conquista dalle alture alpestri delle loro posizioni. E i comandanti si valevano della lontananza, chiusa agli sguardi ed agli intelletti delle loro truppe, per incitarle, usando di un nome dal fascino universale: *Venezia!....* Quale contrasto con *l'esperanto di Hindenburg!....* Ancora tardata di alcun poco. La priorità nel sacrificio e nel martirio spettava a Vicenza. Era bene su Vicenza che le colonne austriache avrebbero puntato, precipitando dall'altipiano dei Sette Comuni, sboccando dalla valle della Brenta, fluendo dalla valle dell'Astico. A Vicenza sarebbe stata colta la prima fronda appariscente della corona di quercia di cui l'Esercito austriaco si sarebbe inghirlandata la fronte

CAMPO MARZIO

una montagna, ancora una facile battaglia, ancora una gola ed un poggio: e l'ultimo ostacolo era superato: era Venezia, al fine, che si offriva all'invasore: Venezia che con radioso animo invitto, degno dei tempi più duri e più forti e più nobili, in loro tristi vicende, dell'antica Repubblica, sopporta senza lamento, con fiera coscienza patriottica, con un dolce sorriso dolente, le prove e le pene più mordenti con cui per questa guerra sia stata esperimentata la tempra di ogni altra città italiana.

Ma l'ora estrema di Venezia sarebbe stata ri- a compenso di tanti insuccessi e di tante sconfitte in quasi due anni di guerra. A Vicenza sarebbe stata la prima tappa: ristoratrice dei corpi stanchi, dolenti e sfatti e degli spiriti morsi dall'aspide della vendetta, esaltati dal tripudio della vittoria. Dovea essere il saccheggio: sarebbero state le più sfrenate e le più nefande gesta vandaliche in una concitazione senza più alcun che di umano.

A Vicenza le comunicazioni ferroviarie sarebbero state tagliate. Il saliente friulano era isolato: l'Esercito italiano spezzato e spento... Nel rimirare

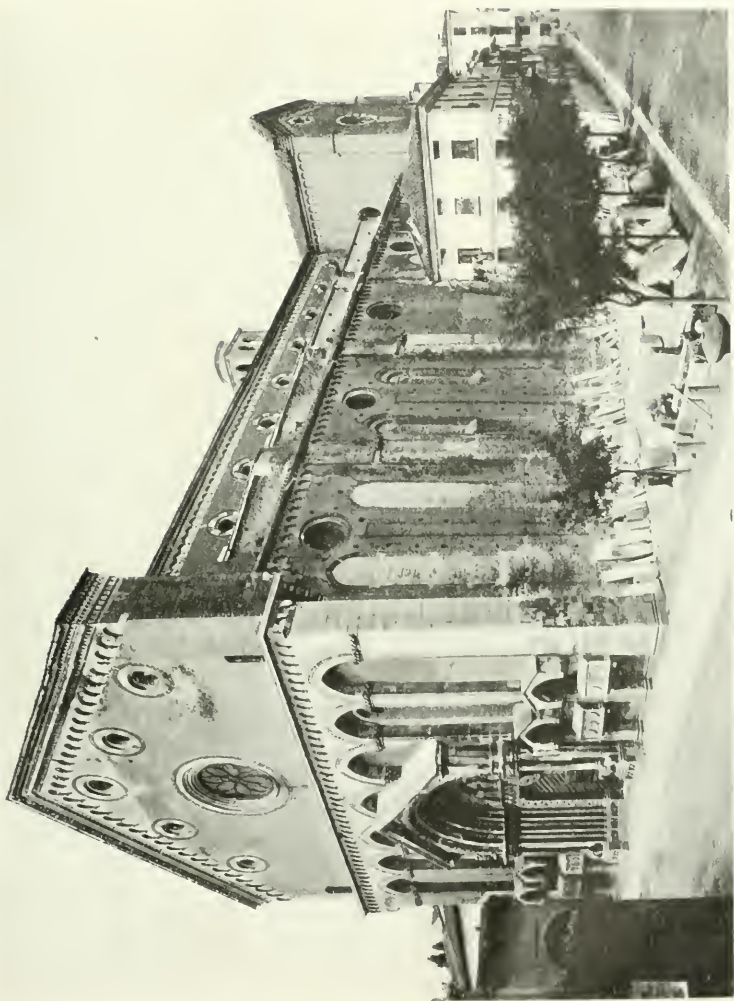
tale suo sogno e nel rimirarvisi il capo dello Stato Maggiore dell'Esercito austriaco bar. Conrad de Hötzendorf dev'essersi inebbriato indicibilmente. Il conte Luigi Cadorna, il principe Emanuele Filiberto di Savoia, tutto il nostro Esercito glorioso proferirono un nome, fecero un gesto, con piglio magnanimo: e Gorizia è stata accostata al seno della gran Madre. E Conrad de Hötzendorf fu libero come d'incanto dai fumi dell'ebbrezza che lo aveva tratto in così rovinoso inganno.

PORTA S CROCE

* * *

Giornate, quelle della seconda metà di maggio e dell'inizio di giugno, che a Vicenza furono vissute così intensamente come in nessun'altra città d'Italia! Il comandante supremo dell'Esercito italiano trasportava a Vicenza il suo Quartiere generale: in una villa comitale di quel Monte Berico su cui troneggia il Santuario della Vergine che dal colle prende nome. Ed al piede si adagia la città: intorno si distende la pianura immensa: lontano è l'arco severo delle prealpi, la barriera che il nemico volea sormontare.

Il sottocapo dello Stato Maggiore dell'Esercito, generale Porro, apprestava una nuova Armata, con fulminea mossa geniale: l'Armata che avrebbe dovuto fronteggiare, contenere, battere nella pianura il nemico, ove fosse riuscito ad insinuarsi oltre le valli ed a stramazzare dagli altipiani. Ed era in molti, pure non ignari, pure non incompetenti, un fervido, aspro desiderio, dall'ampio respiro e dal fiato ardente: era il voto che l'Esercito nemico riuscisse a toccare la pianura perchè, vittima della sua stessa temerità, potesse essere provato da una sconfitta in campo aperto, in un immane combattimento, ad armi pari, petto contro petto, con un'arma eguale prevalente sopra ogni altra: l'arma della convinzione della causa per cui si combatteva, dell'entusiasmo, dell'eroismo e del valore. Si sarebbe visto da quale parte avrebbe avuto la prevalenza!...

Ma questi sono i giuochi dell'ora estrema, quasi della disperazione: specialmente se la posta sia

IL TEMPIO DI S. LORENZO.

(Fot. Alinari)

quella di una parte della pianura veneta, con le sue città popolose, ricche di monumenti artistici e storici, con i suoi fiorenti centri industriali, con la sua densa popolazione, con la prosperità delle sue campagne.... A capo dell'Armata a cui era commesso il compito di fronteggiare l'offensiva nemica e di vietare che avesse a traboccare nella pianura fu posto il generale Pecori-Giraldi, che da Vicenza rivolse alle truppe un ordine del giorno a cui l'Esercito italiano non sarebbe a nessun patto venuto meno, avesse pur dovuto sacrificare alla consegna, con tutto il suo sangue, a fiotti ed a stille, la vita stessa.

Furono, quelle, giornate memorande, tanto più indimenticabili se furono vissute a Vicenza, con animo non soltanto italiano ma anche vicentino, educato all'esempio, alla tradizione, alla viva scuola di quella soave e lucente spiritualità civica che le tre ultime generazioni di vicentini hanno appreso dagli ultimi numi indigeti di questa città, definita la piccola Atene del Veneto: non di Skouloudis ma di Pericle: da quei *genî loci* che ebbero nome Jacopo Cabianca e Giacomo Zanella, Valentino Pasini e Sebastiano Tecchio, don Giuseppe Rossi e don Giuseppe Fogazzaro, Fedele Lampertico ed Antonio Negrin, Lodovico Pasini ed Antonio Fogazzaro, Alessandro Rossi e Paolo Lioy, e da altri ancora, minori, scomparsi, aureolati nella morte e nella ricordanza della loro gente da una pura e limpida corona di luce radiosa: armoniose anime sentimentali, tutte materiate, impregnate, soffuse di amore alla loro città, tutte lievitate di vicentinità nella stessa dolce grazia, morbida ed affinata, pensosa e sorridente, agile ed arguta, di Vicenza. Care ombre sono queste, a cui nelle giornate tormentose delle ansie lo spirito della città si volgeva come a trovare nuovo conforto: care ombre che dai loro regni auspicavano alle sorti delle nostre armi ed alla ventura della grande e della piccola Patria: e che pur Vicenza sentiva trepidanti. Le sentiva trepidanti del suo stesso palpito e nel suo stesso palpito: di amore e di nient'altro che di amore.... Guardava Vicenza al suo cielo ed ai suoi colli, ai suoi palazzi maestosi ed alle sue leggiadre case gotiche, guardava a se stessa nel profondo della sua intimità: e discopriva di non avere amato mai così intensamente questa sua bella e serena città, e quasi si rimproverava di non averla amata in passato a sufficienza: e si sentiva fatta di una sola grande famiglia piena di amore, di cordialità, di sollecitudine. E riviveva delle sue glorie patriottiche, nei giorni lunghi e scuri del servaggio, delle congiure, degli esilî, e nei giorni fulgenti della riscossa e della liberazione.

Il cannone avea per la città tutta le sue voci: talvolta alle alture dei Colli mostrava anche il lampo di qualche suo fuoco: spesso era un volare insidioso del nemico sulla città. E questa non era che tutto un tramestìo di un'innumere folla di armati, di un transito incessante di artiglierie, di trasporti militari: tutto un ansioso ricercare e tutto un concitato diffondersi di notizie che venivano dai luoghi vicini della mischia furibonda. Il nemico si avvicinava, e nondimeno a Vicenza non fu mai sgomento di terrore. Degli occhi piansero in virile fierezza ma le fedi non disperarono mai. E per le lunghe colonne di soldati che si avviavano alle linee del fuoco erano luci di sorrisi femminili, fra le dissimulate strette ai cuori, ed omaggi gentili di fiori, e tutti i conforti più solleciti e più affettuosi, in una commozione che rivelava tutta fragrante di un suo dolce profumo famigliare la nobiltà plebea e gentilizia della cittadinanza educata a severe, cortesi virtù.

Dai paesi invasi, da quelli bombardati, dai paesi minacciati dallo straniero, da quelli che doveano essere sgombrati alle esigenze della difesa, spersi sugli altipiani, aggrappati ai fianchi dei monti, accoccolati ai piedi delle montagne, distesi nella pianura — minuscole borgate, piccoli gruppi di casolari, villaggi quasi isolati dal mondo nella solitudine silente dei grandi pascoli e dei grandi boschi prealpini, graziose cittadine industriali irte di fumaiuoli — scendevano ed affluivano a Vicenza i profughi, proseguivano nel loro dolente pellegrinaggio, per altre provincie e per altre città, coi loro fardelli: stupefatti, colti di sorpresa dalla dura necessità, con i cuori già gonfi di nostalgia: e pure senza lamento, senza voci di rammarico, come obbedendo ad una fatalità: e senza dubitare, senza temere, fidando nel valore dell'Esercito, nelle sorti della Patria: in una sobria fierezza cosciente, dignitosa, forte, che nuova forza attingeva dalla compostezza dell'animo della cittadinanza del capoluogo, che avea nella città conforto di aiuti amorevoli.

Vicenza visse così con nobilissima fronte e con saldi spiriti le sue giornate di passione: memorande giornate, da cui si sentiva d'un colpo trasportata sul limitare di uno degli avvenimenti maggiori della guerra europea, osservata con trepida e con cupida ansia da ogni parte d'Europa: e pur valida con la sua stessa fede contro il nemico, con

LA PIAZZA DEI SIGNORI.

(Fot. dell' Emilia).

le stesse energie dei combattenti a difesa: a contrastare il passo all'invasore, a vietargli le soglie oltre cui si distende una divina pianura e si raccolgono città di bellezze e di sogno, di sacre memorie e di valide tempre, di pacifica operosità e di ardente patriottismo, già dolorosamente provato, già trionfalmente affermato.

Fra due mesi sarebbe spirato il primo cinquantenario della liberazione della città dal dominio austriaco. A giorni sarebbe ricorso l'anniversario dell'eroica difesa di Vicenza nel 1848 contro le truppe di Radetsky. Sul Colle Berico, presso il Santuario, a breve distanza dal monumento ai caduti per la libertà d'Italia, è il cippo funebre eretto agli austriaci che sul Colle nella giornata del 10 giugno 1848 diedero la vita — dice l'epigrafe latina — *pro Austriae incolumitate*. E sono pochi anni che a rendere nuovo omaggio di ricordanza a quei caduti giungeva a Vicenza una missione dell'Esercito austriaco, accolta con contegnosa ospitalità cavalleresca dalle autorità e dal popolo vicentino, i quali in loro dirittura non sapevano imaginare la nuova insidia della concupiscenza austriaca che mirava, impaziente e sinistra, alle provincie perdute del Lombardo-Veneto. Ancora il nemico era alle porte, minaccioso, rabbioso, caparbio nella tracotanza di natura austriaca.

La città riviveva in tutta la sua nobiltà, ardeva in uno spasimo di eletta spiritualità nella grande estate rovente di tutti gli ardori: rassegnata anche al martirio, se fosse stata necessità, votata anche alla distruzione, se la voce della Patria avesse chiamato.

***

Al confronto di questa guerra, per la violenza che scatena, per le stragi che compie, per le rovine che trae con sè, solo piccole molestie possono apparire pure le guerre più crudeli da cui Vicenza fu tormentata nei secoli passati, ed attraverso alle quali ebbe modo, nondimeno, di crescere, di abbellirsi, di diventare una città di insigni monumenti architettonici, degna patria di Andrea Palladio, di Vincenzo Scamozzi, di Giovanni Miglioranza, di Ottone Calderari!

Denominata *Berga*, è vinta dai Galli, poi dai Romani ed è chiamata *Vicetia* o *Vtetia*. Il periodo imperiale, durando la conquista romana, è aureo anche per questa città, che s'arricchisce di anfiteatri, di acquedotti, di strade e di vie maestose. Distrutta Aquileia, anche per Vicenza comincia un'età oscura di lotte, di miserie, di angoscie. Le incursioni dei barbari si susseguono. La città è posta a sacco da Alarico, da Radagasio, dagli Unni di Attila, dai Vandali di Genserico, dagli Alani di Beorgoro, da Vitigio. Indi è occupata dai Greci di Giustiniano, dal re goto Ildebrando; di poi ancora dai Greci, poscia dai Longobardi, dai Franchi, dagli Ungheri. Ha qualche tregua durante il periodo della signoria vescovile. Fa parte della Lega Lombarda. E vi si avvicendano, di poi, i dominî degli Ezzelini, dei Carraresi, degli Scaligeri, dei Visconti. Si unisce a Venezia. Nel 1797 è posta a sacco dai Francesi. È venduta all'Austria col trattato di Campoformio. Con tutto il Veneto otto anni dopo è ceduta al Regno Italico per la pace di Presburgo ed è eretta in Ducato Gran Feudo dell'Impero Francese. Tramontato l'astro napoleonico, è rioccupata dall'Austria nel 1813 con tutto il Veneto. Il servaggio dura trentacinque anni. Nel 10 giugno 1848 Vicenza scrive nella storia della nuova Italia, con l'eroica sua difesa, che pure il nemico è costretto ad onorare esplicitamente, una superba pagina incancellabile. Il 16 agosto dell'anno seguente il Parlamento subalpino esprime il voto che la bandiera della città sia decorata della medaglia al valor militare. Il 18 novembre del 1866 Vittorio Emanuele II è alfine a Vicenza per fregiare della medaglia d'oro, nella Piazza dei Signori, fra l'esultanza del popolo, la bandiera del Comune di Vicenza. Sei anni prima l'Austria avea eretto sul Monte Berico quel cippo funebre ai suoi soldati caduti nella giornata del 10 giugno 1848 che Vicenza, in sua esemplare correttezza, sa, malgrado tutto, serbare ancora inviolato.

È ben vero che in parte Vicenza era fortificata nel 1500 dal condottiero veneziano Bartolomeo D'Alviano: e che le *Cronache* del Pagliarino ricordano come negli antichi annali di questa città si leggesse di più di cento grandi ed alte torri esistenti a Vicenza. Ma che avrebbero potuto quella cinta e quelle torri in una guerra qual'è questa che devasta l'Europa? E la cinta delle vecchie, deboli, logore mura è quasi tutta caduta, da tempo, intorno a Vicenza, cedendo all'espandersi prosperoso della città. E delle cento torri di cui la città era irta, soltanto quattro sopravvivono, testimoni malinconiche dei tempi che furono. Restano, con un loro medievale, arcigno, guerresco aspetto mansuefatto, nelle loro moli appena segnate dalle saracinesche che più non esistono, Porta S. Bartolomeo, Porta Nuova e Porta S. Croce, per le quali nel 1916 le milizie austriache

INTERNO DEL TEATRO OLIMPICO SU PROGETTO DI PALLADIO

Fot. Alinari

avrebbero dovuto fare il loro trionfale ingresso a Vicenza, concedendo, forse, al conquistatore l'illusione artificiale di occupare una città fortificata!

TIEPOLO · LA CONCEZIONE. (Fot. Alinari).

Ed invero apparve ancora una volta fortificata: negli animi dei cittadini, nella serena calma con cui la cittadinanza fu in attesa degli eventi: forse avendo ritrovato copiose ed ancor solide tracce ataviche di quell'antico animo di guerra vicentino che era stato battuto nel ferro da tante vicende belliche: certo avendo trovato al contatto della violenta realtà un nuovo, più giovane, più battagliero temperamento spontaneo e gagliardo.

E pur si temeva con amore geloso! Che sarebbe stato delle glorie artistiche di Vicenza in balìa dell'invasore? Era pur quello stesso, peggiorato, inferocito ancor più, che negli anni della sua ultima dominazione avea trasformato in fienile militare il magnifico, antichissimo tempio francescano di S. Lorenzo — la Santa Croce di Vicenza — solo da poco tempo, ora, rimesso nel pristino stato con infinite, dispendiose cure sapienti. Ed era pur quello stesso nemico che a colpi di baionetta il 10 giugno 1848 aveva fatto a brani quella tela del *Convito di S. Gregorio Magno* di Paolo Veronese nel Monastero di Monte Berico, che per fortuna potè essere ricuperata, ricomposta, restaurata. Nè era imaginabile che le soldatesche austriache sarebbero giunte a Vicenza recando negli zaini quel *Viaggio in Italia e Svizzera* di Wolfango Goethe, nel quale il massimo poeta tedesco parla ammirato anche dei palazzi palladiani che lo estasiarono durante il suo soggiorno di cinque dì, nel settembre del 1786, a Vicenza. Nè era presumibile che il nemico sarebbe giunto nella prima città riconquistata del Veneto a sufficienza consapevole, compreso e persuaso di quella definizione di Saverio Bettinelli per cui Vicenza è ad un tempo l'Atene e la Corinto d'Italia.

Ben altre sarebbero state le preoccupazioni dell'invasore: fra cui quella di fare largo bottino di biade e di capolavori d'arte. E per ciò si sarebbe vôlto, sùbito, alle campagne biondeggianti di messi ed a quel Museo civico nel palladiano palazzo Chiericati in cui or sono pochi anni fu completata ed ordinata una delle più scelte, più rare, più preziose Pinacoteche che l'Italia possa vantare e che è pure ben degna della patria di insigni pittori: di Bartolomeo Montagna e dei Maganza, del Buonconsiglio e del Fogolino. Ma non vi avrebbe trovato tutto il bottino che se ne riprometteva, per effetto di una savia misura precauzionale, poniamo pure eccessiva, per cui ogni prezioso capolavoro che si potesse trasportare fu posto da molto tempo anche più al sicuro. E il nemico si sarebbe doluto, cedendo di poco all'*Anführer* che comanda alla recluta, come vuole la leggenda lasciata nella Venezia dalla dominazione austriaca: *Indrio ti e anca muro!...* si sarebbe doluto, il nemico, di non poter imballare e trasportare a Vienna la Basilica, la Loggia del

Capitanio, il Teatro Olimpico, la Rotonda, gli altri palazzi di Palladio, tutti i palazzi e le case gotiche di altri architetti, autori noti, ignoti, certi, controversi, che a diecine e diecine fanno di Vicenza, dal Corso Umberto I e da via Porti alle *contrà* più remote di questa classica città della Rinascenza, una delle più insigni metropoli di capolavori architettonici che sieno in Italia.

E Vicenza in questi ultimi anni, quasi assaporando e mettendo a profitto più squisitamente la beatitudine della pace, quasi presaga del cataclisma che la Fatalità recava nel suo grembo, si era data con rinverdito amore sollecito a curare le sue ricchezze artistiche ed a compiacersene: come ne fanno fede, oltre il restauro del tempio di S. Lorenzo ed il riordinamento della Pinacoteca civica, il parziale restauro del Teatro Olimpico e la sontuosa decorazione a fresco della facciata del Monte di Pietà, sulla Piazza dei Signori, a fianco della Loggia del Capitanio, a fronte della Basilica palladiana ed alla Torre dell'orologio.

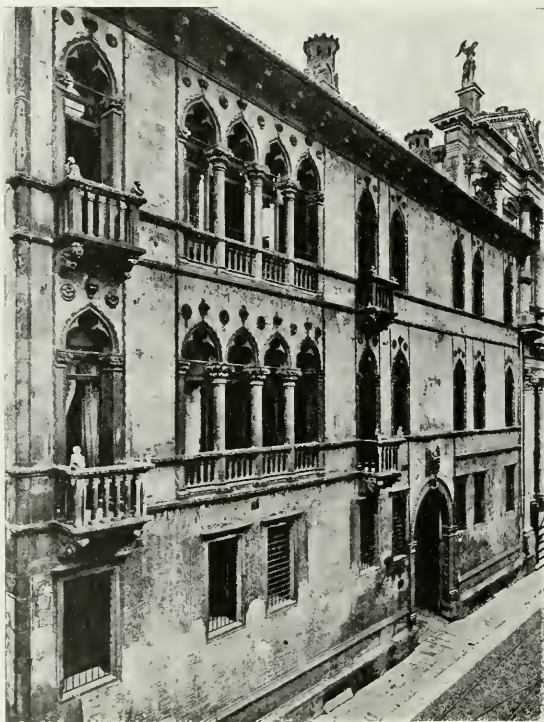
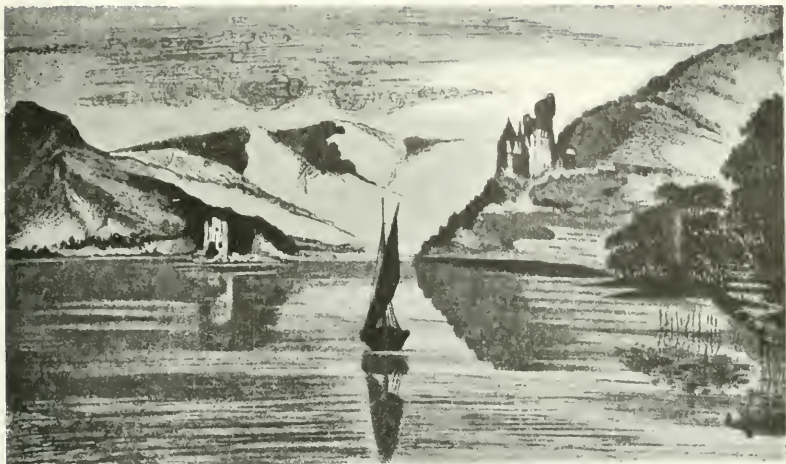
È in questa Piazza leggiadra e severa, espansa e raccolta in un'apoteosi solenne d'arte con la spontaneità del genio, maestosa ed ariosa, varia ed armoniosa, è in questa Piazza che, nel cuore stesso della città, l'anima artistica di Vicenza ha un suo chiaro, suadente linguaggio: quell'anima che si diffonde e si prodiga e si afferma dovunque, in tutta la città e più oltre, nelle ville che le fanno corona, in talune delle minori città che le fanno corteggio.

PALAZZO CHIERICATI, ORA MUSEO CIVICO. (Fot. Fauna)

Accanto alla mole superba della Basilica di Palladio si slancia verso il cielo il rossigno vivido stelo della Torre dell'orologio, che caratterizza di una linea audace il profilo della città, che è un simbolo d'amore e di fede, che orienta tutti i nostalgici spiriti vicentini lontani dalla terra natale, da cui la campana del Comune è nunzia di letizie e di lutti

Ed è in Vicenza una placida vita tenace e soave di cui nemmeno le ansie della guerra imminente poterono alterare il carattere, interrompere od allentare il ritmo, misurato dal doveve delle virtù operose. Fu detta, per questo, *Città del Silenzio.* E meglio sarebbe stata definita città di bellezze, di pensiero, di meditazione, di lavoro, di patriottismo, contenuti in silenzio di modestia e di letizia.

Una città di provincia, la vita di provincia può essere ravvisata in Vicenza: ma sono in essa specialmente i segni di una maestà d'arte, ed è nella sua vita il temperamento di una gente ben degna anche di stare alle porte d'Italia in atteggiamento d'orgoglio contro tale nemico qual'è quello che a Vicenza come ad una prima preda regale aspirava, al declinare della primavera nell'estate del 1916! Ed il generale Antonini del maggio 1848 ed il generale Chinotto dell'agosto 1916 sono ben due simboli gloriosi che nel nome di Vicenza si ritrovano e che a Vicenza s'addicono....

GIUSEPPE PETTINA'.

LA CA' D'ORO O PALAZZO DA SCHIO. (Fot. Alinari).

VICTOR HUGO: IL FIUME (DISEGNO).

I DISEGNI DI UN POETA E LE ACQUEFORTI DI UN ROMANZIERE.

(VICTOR HUGO — JULES DE GONCOURT).

II.

OLUI che, dopo essere stato, giovanetto, battezzato dal Visconte di Chateaubriand col nomignolo glorioso di « enfant sublime », riuscì, per sessanta e più anni del secolo scorso, a sovraneggiare nella società letteraria francese, mercè quella superior dote di « tête forte du Romantisme », che bene a ragione attribuivagli una curiosa caricatura in litografia del 1835, la quale come rassomiglianza fisica trova perfetto riscontro in un'altra del Daumier del 1843, non ebbe neppure per un istante la tentazione di preferire l'esercizio brillante della pittura all'intimo schietto e prepotente richiamo della poesia, al contrario di quanto accadde a più di uno degli scrittori suoi contemporanei.

Ciò non pertanto e pure non avendo seguito alcun corso regolare di disegno, Victor Hugo, « ce visionnaire des mots qui fut en même temps un visionnaire prodigieux des choses », secondo la definizione acuta ed esatta che, all'indomani della sua morte, ne dava il Bourget, addimostrò sempre una tendenza spiccata e nativamente felice a fissare sulla carta, con rapido tratteggio, le bizzarre apparizioni, sorte d'improvviso nel suo cervello, od i pittoreschi aspetti che cose e persone presentavano alle sue pupille, sforzandosi ogni volta, secondo glielo imponeva l'indole di romanziere e di poeta, di dare forma concreta alle prime e fantastica alle seconde.

A questi schizzi a penna od a matita dal segno schematico, ma rafforzato e ravvivato quasi sempre da macchie d'inchiostro, di caffè od anche di acquerello colorato, con cui divertivasi, mentre viag-

giava o mentre conversava coi suoi familiari, a decorare ora il margine di un manoscritto, ora il rovescio di una busta da lettera ed ora un qualche pezzo di carta capitatogli per caso sotto mano, Victor Hugo non soleva attribuire eccessiva importanza.

Egli però, conscio del proprio non comune merito cerebrale, compreso della propria vasta fama mondiale e punto proclive per carattere a tenere in non cale o semplicemente a trascurare qualsiasi anche secondaria attività del suo spirito od anche mediocre manifestazione del suo ingegno, non dispiacevasi punto che anche i disegni eseguiti da lui quasi per giuoco nelle ore di svago venissero presi in considerazione e disputati fra discepoli parenti ed amici e che ciò vietasse alla maggior parte di essi di andare smarriti.

Anzi assai spesso egli si attardava, con evidente compiacenza, non soltanto a firmarli, ma eziandio ad aggiungervi, in francese, in latino, in ispagnolo od in italiano, titoli di squisito ed immaginoso lirismo, dediche affettuose ed argute, epigrafi concettose e talvolta perfino autobiografici commenti allegorici. Così, sotto un ammasso di archi, di torri e di mura merlate, trovasi scritto: « *Un de mes chateaux en Espagne* » e, sotto ad una filza d'alberi, velata di nebbia: « *Souvenir d'un brouillard* ». Così, sotto un villaggio alpestre, in alto di cui accavallansi grosse nuvole temporalesche, si può leggere: « *Homo lapides, nubes deus* » e nel rovescio di un biglietto indirizzato a Paul Meurice, su cui figura un piroscafo, sballottato dalle onde del mare: « *Au revers de ce carton j'ai barbouillé ma propre destinée. — Un bateau battu de la tempête au beau milieu du monstrueux Océan, à peu près désemparé, assailli par tous les ouragans et par toutes les écumes et n'ayant qu'un peu de fumée qu'on appelle la Gloire, que le vent arrache et qui est sa force* ».

VICTOR HUGO: L'ABBAZIA (DISEGNO).

In tal maniera il letterato espertissimo sopperiva alle manchevolezze del disegnatore inesperto e riu-

sciva, con poche parole efficaci ed espressive, a precisare ed intensificare la suggestione fin troppo vaga e fin troppo latente di qualche schizzo molto sommario, buttato giù rapidamente sul foglio di carta.

Fu proprio l'evidente merito intrinseco dei disegni o piuttosto la celebrità straordinaria dell'autore di essi che indusse tutta una numerosa falange di valenti artisti, da Léopold Flameng a Paul Chenay, da Jules Laurens a Fortuné Méaulle, da Aglaüs Bouvenne a Louis Marvy, da Charles Courtrey ad André Durand e ad Henri Guérard, a riprodurli sul rame, sul legno e sulla pietra litografica, non astenendosi forse talora da farvi qualche lieve correzione o qualche accorto ritocco? La cosa è molto difficile ad assodarsi, specie alla distanza di varie decine di anni, ma una certa esperienza degli uomini ed un certo malizioso buonsenso ci spingerebbero a credere che la fama dell'autore valse assai più che il pregio dell'opera. In ogni modo, rimane indiscutibile che parecchi dei disegni victorughiani meritavano davvero il singolare onore di essere incisi e tramandati ai posteri sotto siffatta forma più nobile e duratura.

Parecchi ma non tutti, perchè oggidì che non esiste più l'irriducibile ed intransigente fanatismo di tanti uomini di grande e vivace talento a favore del geniale lirico, del possente romanziere, del mediocre drammaturgo e del meschino critico che fu Victor Hugo, è permesso pure di affermare, con piena e risoluta franchezza, che i suoi disegni dell'adolescenza sono affatto insignificanti, che quelli degli anni giovanili derivano troppo direttamente dall'anglico ed asciutto umorismo grafico di Carle Vernet per possedere una propria convincente attrattiva e che i suoi disegni di figura presentano più un interesse di curiosità che un valore d'arte, non esclusa la molto decantata e riprodotta imagine, fra truce e grottesca, di Goulatromba, personaggio romantico per eccellenza, già mirabilmente descritto

VICTOR HUGO GOULATROMBA (DISEGNO).

VICTOR HUGO: TRAMONTO (DISEGNO).

da Don Cesare de Bazan, in tre sonanti versi del *Ruy-Blas*:

> C'est un homme fort doux et de vie élégante,
> Un seigneur dont jamais un juron ne tomba,
> Et non ami de coeur, nommé Goulatromba.

Davvero pregevoli, davvero interessanti, davvero personali sono, nella loro delicata grazia di visione romantica e nella loro caratteristica trasfigurazione scenografica della realtà, i paesaggi ed i disegni di architettura della sua età matura, i quali presentano tale un accento di originalità e posseggono tale un sottile fascino di poesia, da spiegare perchè il Gautier abbia potuto affermare che in essi Victor Hugo « *rend aussi bien la terreur froide des ruines que l'horreur secrète des forêts* » e perchè Baudelaire abbia potuto estasiarsi dinanzi « *à la magnifique imagination qui coule dans ces dessins à l'encre de Chine comme le mystère dans le ciel* ».

È a siffatti schizzi, eseguiti con spontanea bravura ed i quali ci mostrano, volta a volta, un castello in cima ad un colle roccioso e scosceso, una antica chiesa gotica, demolita a metà dall'opera feroce ed implacabile del tempo e degli uomini, il lento corso di un fiume tra ripe frastagliate, un cantuccio di bosco illuminato dal chiaro di luna e altri simili paesaggi di spiccata fisonomia romantica, che bisogna sopra tutto, se non proprio esclusivamente, ricorrere per formarsi un concetto esatto e vantaggioso dell'individualità di disegnatore di colui che scrisse *Hernani*, *Les misérables* e *La légende des siècles*.

Una scelta di essi, fatta con grande accorgimento ed intelligente buongusto, fu pubblicata nel 1863 dall'editore parigino Castel, in un elegante albo in-4, rilegato in tela azzurra, con caratteri e fregi d'oro. Le riproduzioni, parte su acciaio e parte su legno, vennero eseguite, con cura e perizia di esperto incisore, da Paul Chenay ed il testo critico e descrittivo ne fu scritto, con la sua penna dei giorni migliori, da Théophile Gautier. L'albo si apriva con una lettera-prefazione di Victor Hugo, la quale è un vero capolavoro di finezza pel modo abilissimo con cui, alternando la nota patetica con la nota arguta, egli spiega e giustifica il permesso da lui dato al Castel di presentare alla critica ed al gran pubblico disegni che non avevano alcuna pretesa estetica e che erano nati con l'unico scopo di divertire l'autore e qualche suo amico.

Degni di una certa considerazione sono anche alcuni altri disegni eseguiti per illustrare l'uno o l'altro personaggio, l'uno o l'altro episodio di un suo romanzo e che, mescolati alle altre vignette del volume, si riconoscono dalle iniziali V. H. segnate in un angolo. Sono in tutto, se male non ricordo, nove, cioè tre per *Notre-Dame de Paris*, tre per *Les travailleurs de la mer* e tre per *Quatre-vingt-treize*, e sono forse essi che hanno indotto Philippe Burty ad affermare, in un pregevolissimo e documentatissimo saggio critico, che « *M. Hugo serait, dans la stricte acception, en mesure d'illustrer lui-même son oeuvre* ». L'asserzione, malgrado la competenza grande e l'autorità incontestabile del Burty, può sembrare ai giorni nostri alquanto esagerata anche a chi guardi, con viva

VICTOR HUGO: VECCHI RUDERI (DISEGNO).

simpatia e talvolta non senza un senso di ammirazione, questo o quello dei numerosi schizzi di Victor Hugo, ma quanto più lontano dal vero ci appare, nell'enfasi della sua sconfinata ammirazione pel dilettissimo suo maestro ed illustre caposcuola della scuola romantica francese, il Gautier, allorquando non si perita di dichiarare che «*M. Hugo n'est pas seulement un poète, c'est encore un peintre. mais un peintre qui ne désavoueraient pas pour frère Louis Boulanger, Camille Roqueplan et Paul Huet*»!

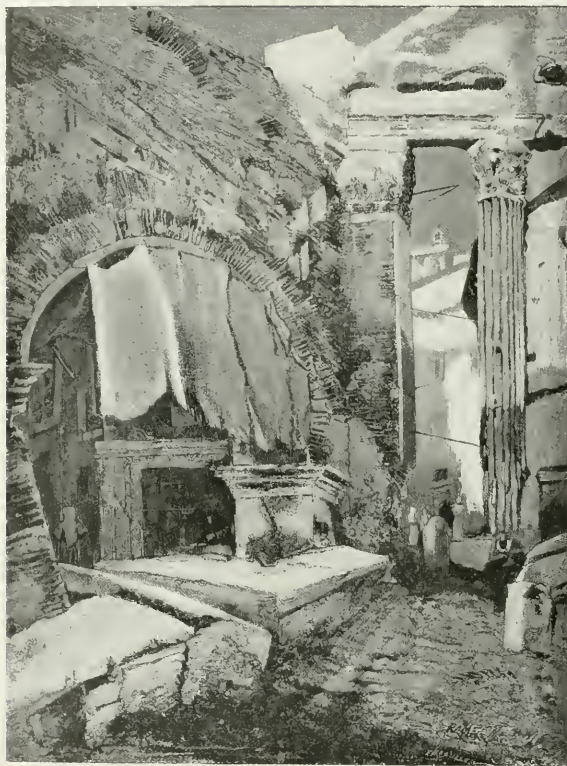
H. DAUMIER: « HUGO, LORGNANT LES VOUTES BLEUS » (LITOGRAFIA)

⁂

Se la produzione di disegnatore, sempre saltuaria ed improvvisata di Victor Hugo, pure possedendo una innegabile impronta di genialità ed un accento spiccato d'individuale originalità, rimane ognora nella sfera limitata del dilettantismo e ci attrae specialmente come una gustosa curiosità artistica, gli acquerelli e le acqueforti di Edmond e Jules de Goncourt presentano invece tutti i particolari caratteri di cosciente invenzione e di elaborata esecuzione necessarii ad occupare un posticino non

disdegnabile nella storia delle arti belle della seconda metà del secolo decimonono.

Non è inutile il soggiungere che gl' inseparabili fratelli, che il Gavarni in un *ex-libris* famoso simbolizzò graziosamente con due dita distese della medesima mano, prima di consacrarsi al romanzo, esercitandovi una profonda rinnovatrice influenza veristica e modernistica, si erano sentiti attrarre verso la pittura, così come Gautier, ma con vocazione più schietta e cosciente e con risultati tanto superiori.

Durante i viaggi che eglino fecero in compagnia, prima, mentre l' uno aveva ventisette anni e l'altro non ancora diciannove, a piccole tappe e con lo zaino in ispalla, attraverso varie provincie della Francia e subito dopo ad Algeri ed in Belgio, entrambi, cedendo ad « *une véritable rage de dessin et d'aquarelle* », eseguirono, con foga instancabile, ora a penna od a matita ed ora col pennello, una grande quantità di scene di paese, di figure e di particolari architettonici, di cui solo un piccolo numero sono giunti fino a noi.

J. DE GONCOURT: UN ANGOLO DELLA PESCHERIA A ROMA (ACQUERELLO).

VICTOR HUGO: IL CASTELLO (DISEGNO).

JULES DE GONCOURT: RITRATTO DI EDMOND DE GONCOURT (ACQUAFORTE).

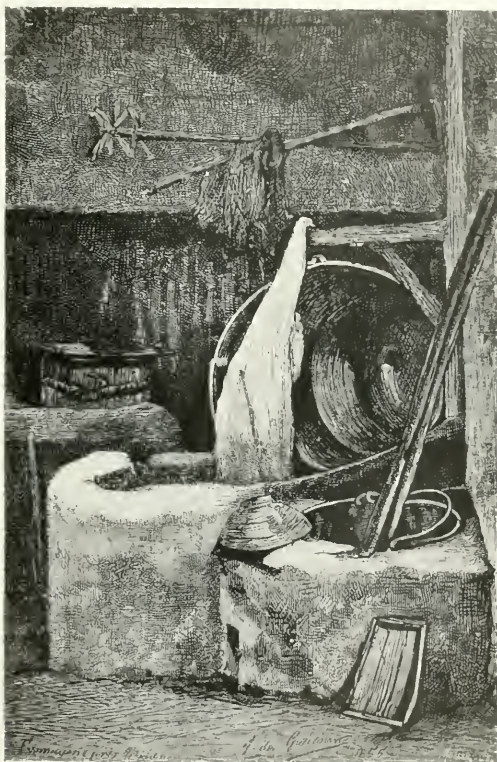
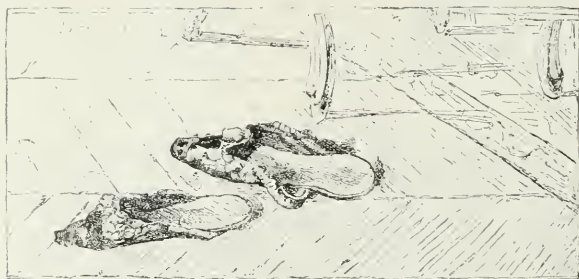
Dei due fratelli il più giovane, Jules, si addimostrò di gran lunga il più adatto ed il più fecondo in tale opera entusiastica e febbrilmente vivace di commentatore grafico e cromatico di tutto quanto di originale e di caratteristico attraeva i loro sguardi di viaggiatori alla ricerca di bellezze artistiche e naturali in paesi da essi non ancora veduti.

J. DE GONCOURT: « IL BICCHIERE D'ARGENTO » DI CHARDIN (ACQUAFORTE).

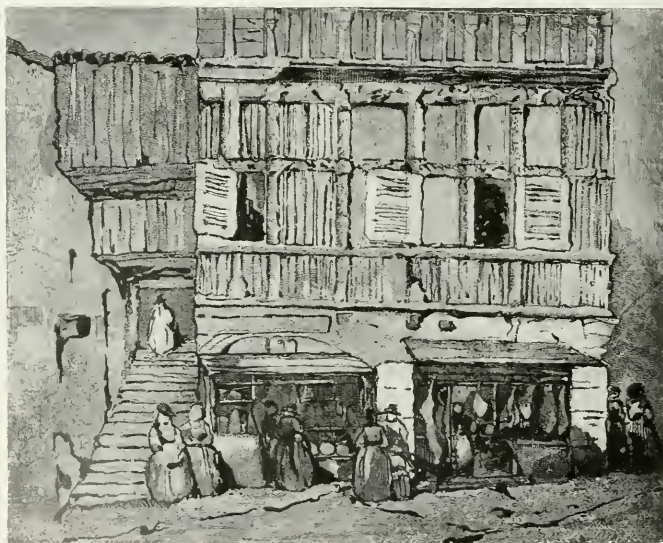
Il primogenito, Edmond, d'indole meno pronta e spontanea ma anche più riflessiva, più studiosa e più proclive ad una più sapiente elaborazione delle proprie impressioni estetiche, era in cambio molto adatto, come lo provò tanto persuasivamente in appresso, all'opera del critico e del collezionista. Egli medesimo non tardò ad accorgersene e, benchè avesse eseguito più di un pregevole disegno a penna, come ad esempio quelli di soggetto architettonico comparsi in alcuni dei volumi di Paul Lacroix e Ferdinand Seré sul Medio Evo e la Rinascenza e qualche delicato acquerello, come quello che rappresenta Jules de Goncourt dinanzi al caminetto secondo la moda americana, coi piedi più in alto

della testa, lasciò completamente al fratello l'incarico d'illustrare, con rapidi schizzi nel testo e qualche tavola acquerellata fuori testo, il quaderno delle così gustose acute ed interessanti note, se pure redatte in uno stile talvolta troppo lirico e immaginoso, del loro primo viaggio in Italia, avvenuto tra la fine del 1855 ed il principio del 1856.

Non di tutti i disegni di Jules de Goncourt si può dire che posseggano uno spiccato valore artistico, ma vari fra essi si fanno notare ed interessano per la freschezza dell'impressione immediata al cospetto del vero e per un nervoso segno sintetico, che di un oggetto o di un individuo sa cogliere i tratti essenziali e significativi.

Di molto più interessanti ci appaiono senza dubbio gli acquerelli, perchè, se fra essi ve ne è qualcuno dal tratteggio un po' molle e dalla colorazione un po' stucchevole, ve ne sono parecchi, in compenso, i quali, oltre a darci sicura prova che colui che li eseguì, con disinvolta bravura, sapeva servirsi di ogni più raffinata risorsa della tecnica, impongono l'ammirazione per la squisita

J. DE GONCOURT : UNA FABBRICA DI FORMAGGI A MILANO (ACQUERELLO).

J. DE GONCOURT: LE PANTOFOLE D'ANNA DELION (ACQUAFORTE).

grazia pittoresca della messa in iscena, su cui a volte spiccano, con vivace eleganza, figurette di uomini e di donne in costume moderno e che è fatta tanto bene valere dalla savorosa gamma del colore, ora cupa ma accortamente graduata nelle basse tonalità dei bruni, dei verdi e dei turchini ed ora giocondamente squillante di note rosse e gialle. Ciò spiega il giudizio oltremodo laudativo che, alcuni anni fa, dava di essi l'autorevolissimo critico Roger Marx.

« Le primesaut, l'emportement de ces croquis « le rapproche de Gabriel de Saint-Aubin; son a-

J. DE GONCOURT: VECCHIA CASA A MACON (ACQUERELLO).

« quarelle, comme celle d'Isabey, d'Hervier, aime à « montrer la vie du présent se continuant, dans le cadre pittoresque d'architectures vétustes; de ce décor, Jules de Goncourt rend toute l'ancienneté, faisant dire par la nuance la matière vieillie, préoccuper si fort la peinture moderne. Pour dire les rutilances à la Decamps et les douces effluves des clartés boningtoniennes, Jules de Gon- « court fait appel à toutes les *ficelles* du métier, « use des frottis, revient avec le grattoir, avec le

J. DE GONCOURT: « LA LETTURA » DI FRAGONARD (ACQUAFORTE).

« mettant sur ces murs de brique, de pierre ou de « bois l'usure des siècles, le passé du temps. C'est « chez lui une prédilection pour le ton intense, écla- « tant, une recherche des contrastes violents d'ombre et de lumière, enfin un sentiment singulier « de ces jeux de l'ambiance qui vont tout-à-l'heure « crayon lithographique sur les larges coulées; il « invente enfin de compte une aquarelle qui at- « teint à la transparence extrême et offre la soli- « dité, l'éclat consistant de la peinture à l'huile ».

Assorbiti sempre più, di anno in anno, dalla letteratura, alternando le mirabili monografie sto-

riche sulla società francese del Settecento agli ardimentosi romanzi di vita moderna, occupandosi di tratto in tratto, con rara competenza, di critica d'arte e provandosi, sia pure non favoriti dal successo, nel teatro, con combattivo spirito novatore, i due fratelli finirono col trascurare e poi col non coltivare addirittura più il disegno e l'acquerello. Ed si accende d'improvviso di una verace passione, che descriverà, con raro magistero di stile, prima in una pagina del suo *Journal* e poi in un capitolo di *Manette Salomon*.

Io credo che mai siano state espresse con più evidente efficacia la speciale ebbrezza e la speciale ossessione che in una persona nervosa ed impres-

J. DE GONCOURT: « LA SCIMMIA DINANZI ALLO SPECCHIO » DI DECAMPS (ACQUAFORTE).

ecco che un bel giorno, nell'inverno del 1859, il desiderio di accompagnare con illustrazioni, ricavate dalla loro preziosa collezione di disegni, i fascicoli di una dotta nobile e coraggiosa pubblicazione destinata a riabilitare ed a rimettere nella loro vera luce i grandi maestri francesi della pittura e dell'incisione del secolo decimottavo, li riconduce agli antichi amori, ma con una tecnica nuova, l'acquaforte, per cui Jules, pronto sempre a lasciarsi « empoigner » per una ragione d'arte, sionabile può produrre, col non so che di misterioso e di problematico che essa presenta nei suoi successivi stadii, l'arte di disegnare sulla vernice, di sottoporre al bagno chimico la lastra di rame e di tirare sotto il torchio i fogli bagnati delle prime prove. Ne trascrivo qui soltanto alcuni periodi: « Oui, voilà plusieurs jours que nous sommes « plongés dans l'eau-forte, mais jusqu'au cou et « même pardessus la tête. Particularité étrange, « rien ne nous a pris dans la vie comme ces choses:

autrefois le dessin, aujourd'hui l'eau-forte. Jamais les travaux de l'imagination n'ont eu, pour « nous, cet empoignement qui fait absolument oublier non seulement les heures mais encore les « ennuis de la vie et tout au monde. On est de « grands jours à vivre entièrement là-dedans. On « cherche une taille comme on ne cherche pas une épithète, on persuit un effet de *griffonis* « comme on ne persuit pas un tour de phrase. « Jamais peut-être, en aucune situation de notre « vie, autant de désir, d'impatience, de fureur d'être au lendemain, à la reussite ou à la catastrophe du tirage.

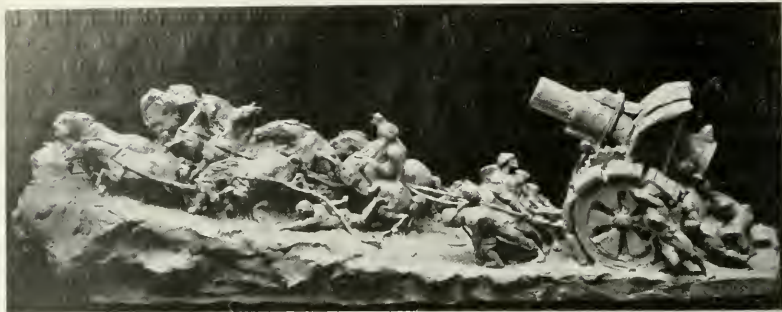
« Et voir laver la planche, la voir noircir, la voir nettoyer, et voir mouiller le papier, et monter la presse, et étendre les couvertures, et donner les deux tours, ça vous met des palpitations « dans la poitrine, et les mains vous tremblent à « saisir cette feuille de papier tout humide où « miroite le brouillard d'une image à peu près « venue ».

Edmond de Goncourt si limitò per suo conto ad incidere in tutto dieci lastre, che ci appaiono oggidì di un lavoro preciso, corretto e non privo di merito, ma che, eseguite accanto a suo fratello, lo furono, secondo quanto da lui medesimo è stato modestamente affermato, più che per altro, « pour lui tenir compagnie pendant qu'il piochait le cuivre ».

Jules invece, in poco più di un decennio, metteva al suo attivo, pure non lavorandovi che a lunghi intervalli ma con febbrile rapidità, fra un volume ed un altro di storia, di critica o d'immaginazione, non meno di ottantasei tavole di formato medio. Di esse soltanto dodici erano state ricavate direttamente dal vero, mentre la maggior parte riproducevano, con una sapientissima varietà di fattura, quadri e disegni di Watteau, La Tour, Fragonard, Chardin, Prud'hon, Saint-Aubin, Eisen ed altri pittori e vignettisti francesi del Settecento ed una quindicina di opere di artisti suoi contemporanei e in ispecie del benamato Gavarni, di cui egli si dichiarò allievo le due volte che espose nell'annuale « Salon » parigino e il quale, da parte sua, aveva fatto, nella serie litografica dei *Messieurs du feuilleton*, un ritratto dei romanzieri di *Charles Demailly* e *Soeur Philomène* di rara efficacia evocativa.

Pure senza ricorrere al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Parigi, dove trovasi una collezione completa ed in prove scelta dell'opera d'incisore di Jules de Goncourt o alla prima edizione illustrata dell'*Art français au XVIII siècle*, diventata un prezioso cimelio da bibliofili, basta sfogliare l'albo di venti sue acqueforti, pubblicato nel 1876 dalla « Librairie de l'Art », con un'affettuosa e ben documentata prefazione del Burty, per convincersi che non aveva punto torto il critico il quale asserì, senz'alcuna oscitanza, che esse sarebbero bastate da sole a preservare il nome di lui dalla dimenticanza dei posteri.

VITTORIO PICA.

F. BRACQUEMOND: I FRATELLI GONCOURT (ACQUAFORTE).

GIOVANNI AVOGADRI: TRAINO DI GUERRA.

« TRAINO DI GUERRA ».

Nella Mostra d'Arte tenutasi in Bergamo nei mesi d'agosto-settembre a beneficio delle varie opere di assistenza civile, figurava questo bozzetto modellato con evidenza plastica singolare. Fa parte di un gruppo in cui lo scultore Giovanni Avogadri ha inteso di avvicinare la serenità dell'infanzia e la brutalità della macchina di guerra per ottenere un contrasto che lasci correre con desiderio la mente ai pensieri pacifici.

Il bozzetto è stato certo una delle cose più ammirate della mostra bergamasca.

NECROLOGIO.

È morto improvvisamente il 4 agosto il conte **Antonio Filangieri di Candida Gonzaga,** Soprintendente delle Chiese e Gallerie, Ispettore dei Monumenti di Napoli. Si è spento nella sua villa di Massalubrense, lasciando un dolore profondo in tutti i suoi amici. Laureato giovanissimo in giurisprudenza ed in lettere, si dedicò con passione profonda allo studio dell'arte del suo paese e fu scelto, quale unico conoscitore di essa, come professore della R. Università di Napoli. Membro della Accademia Pontaniana, fondatore della « Beatrice d'Este », fu autore di innumerevoli monografie sull'arte locale e di opere di grande valore scientifico, alcune delle quali dovevano ancora essere pubblicate.

Lavoratore indefesso, dedicò tutta la sua vita di studioso a beneficio dello Stato e non ne ebbe troppe ricompense! Fu oratore vivace e la sua nobile parola commoveva profondamente.

Ai grandi meriti di erudito univa dei meriti molto maggiori di una squisita bontà e di una elevatezza d'animo non comune. La sua figura resterà impressa per sempre con profondo dolore nel cuore di chi gli fu amico sincero. C.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO
Stampato con inchiostri della Casa Ch. Lorilleux & C. di Milano

CHARLES MÉRYON: DALL'ALTO DI « NOTRE-DAME » (ACQUAFORTE).

EMPORIUM

Vol. XLIV. NOVEMBRE 1916 N. 263

UN FANTASIOSO RIEVOCATORE DEL VECCHIO PARIGI.

ACQUAFORTISTA di singolare valentia tecnica e di superba ispirazione poetica, tale da giustificare appieno il posto d'onore, che, per consenso unanime di confratelli d'arte, di critici e di amatori di stampe, gli viene oggidì assegnato fra i più vigorosi sapienti e personali incisori francesi del secolo scorso, Charles Méryon fu, come uomo, di carattere strambo, di umore misantropico e di salute precaria ed ebbe un'esistenza oltremodo sconclusionata triste e miserabile.

Magro e piccoletto, bilioso e tutto nervi, sobrio ed ombroso, solitario ed assente da sè medesimo e dalla società: ecco la laconica ma efficace descrizione fisica e morale che di lui ci ha lasciato un medico, che stette a lungo in rapporto con lui e lo ebbe anche per un certo tempo in cura.

In quanto alla sua vita, le dolorose tappe se ne possono narrare abbastanza brevemente.

Figlio naturale di una ballerina spagnola del « Théâtre de l'Opéra » e di un medico inglese, il quale, avendo assegnata alla madre una modesta pensione a sua intenzione, non credette di doversi mai più occupare di lui, Charles Méryon nacque a Parigi il 23 novembre del 1821.

F. BRACQUEMOND: RITRATTO DI CHARLES MÉRYON (ACQUAFORTE)

F. BRACQUEMOND: TARGA DI RAME PER LA TOMBA DI CHARLES MERYON.

Iscrittosi, diciasettenne, alla Scuola navale ed avendo fatto, dal 1842 al 1846, in qualità di guardiamarina, un viaggio per mare intorno al mondo, egli rinunciava nel 1848 alla carriera volontariamente prescelta e per cui serbò, finchè visse, una viva e schietta simpatia. A tale decisione l'indusse sopra tutto un subitaneo ed ardente trasporto verso l'arte, alla quale deliberò di consacrare d'allora in avanti ogni sua attività intellettuale.

Ad essa egli era stato iniziato, con un breve corso di lezioni di disegno e di acquerello, dal pittore di marine V. Corduan, mentre nel 1840 trovavasi a Tolone, ma alla sua istruzione artistica giovarono certamente assai di più quelle, tanto più serie e coscienziose, che, alcuni anni dopo, furongli impartite da un antico allievo di Louis David, il Phelippes.

Impaziente di presentarsi al pubblico e di richiamare l'attenzione della critica su di sè, egli di primo acchito si provò a comporre e ad eseguire un quadro di ampie dimensioni e di drammatico soggetto marinaresco « *L'assassinio del capitano Dufrène nella Nuova Zelanda* ».

Mentre lo dipingeva, non tardò ad accorgersi di essere affetto da un'accentuata forma di daltonismo, che gli vietava di servirsi della tavolozza con pieno discernimento ottico. Dell'opera ideata egli quindi non presentò che il cartone nel « Salon » parigino del 1848 e, rinunziando quasi del tutto alla pittura, si dedicò invece, dopo averne appresa la pratica da Eugène Bléry, all'acquaforte, che rispondeva mirabilmente all'indole sua ed alle sue attitudini.

Era così trovata alfine la via che doveva condurre l'artista, se non al successo immediato e rimunerativo, alla fulgida gloria postuma, se non agli incoraggiamenti ed alle ricompense del sempre dubitoso e tardigrado mondo ufficiale, alle simpatie ed alle ammirazioni di un Victor Hugo e di un Charles Baudelaire, di un Théophile Gautier e di un Paul de Saint-Victor, di un Philippe Burty e di un Paul Mantz. L'uomo, però, così poco socievole e tanto impacciato nella vita pratica, l'uomo di sensibilità morbosa e dal cervello di equilibrio istabile e di facile eccitabilità, non era fatto per resistere a lungo alle contrarietà d'amor proprio e di ordine economico che doveva ben presto procurargli la nuova carriera, da lui abbracciata con entusiastico fervore. Bastò quindi che esse si complicassero con dispiaceri di carattere sentimentale per conturbare in maniera tale la sua psiche da rendere necessario il rinchiuderlo nel manicomio di Chareton, ciò che avvenne nel maggio del 1858.

La notizia del grave ma indispensabile provvedimento contristò molto l'intellettuale manipolo di buongustai che avevano appreso ad apprezzarne l'opera così caratteristica vibrante e suggestiva di acquafortista. Baudelaire si fece il loro interprete con le seguenti righe di commossa ammirazione: « Il y a quelques années, un homme puissant et singulier, un officier de marine, dit-on, avait commencé une série d'études à l'eau-forte, que, par l'âpreté, la finesse et la certitude du dessin, rappelaient les vieux et excellents aquafortistes. Mais un démon cruel a touché le cerveau de M. Méryon; un délire mystérieux a brouillé ces facultés qui semblaient aussi solides que brillantes. Sa gloire naissante et ses travaux ont été soudainement interrompus. Et depuis lors nous attendons toujours avec anxiéte des nouvelles consolantes de ce singulier officier, qui était devenu en un jour un puissant artiste et qui avait dit adieu aux solennelles aventures de l'Océan pour peindre la noire majesté de la plus inquiétante des capitales ».

CHARLES MÉRYON: LO SCIMMIOTTO DI « NOTRE-DAME » (DISEGNO)

Dopo qualche mese di reclusione severa, il Méryon parve calmarsi, tanto da potere perfino ritornare al lavoro prediletto della punta d'acciaio e riprodurre sulla lastra di rame un disegno di Violet-le-Duc, *Rovine del castello di Pierrefonds*, e dopo circa un anno e mezzo, gli amici, credendolo definitivamente guarito, gli fecero riaprire le porte del manicomio.

Purtroppo s'ingannavano. Di lì a non molto tempo, la mente di Méryon squilibravasi di nuovo. Le manìe di persecuzioni si rimpadronirono di lui, dando luogo a scene deplorevoli, le sue notti si riempierono di visioni terrifiche, stranezze si accavallavano a stranezze così nei suoi discorsi come nelle sue azioni, rendendolo talora pericoloso per sè e pegli altri.

Giunse quindi il giorno che bisognò decidersi a farlo rientrare a Chareton, dove egli cessava di vivere nell'inverno del 1868 e nel cui piccolo e tetro cimitero ora dorme il suo eterno sonno sotto una lapide di pietra nera, che porta incastrata una lamina di rame, su cui il Bracquemond ha inciso, al centro di una leggiadra ed ingegnosa decorazione allegorica, il nome ed il cognome dello sventurato artista, le sue due successive professioni e la data della nascita e della morte di lui.

Se, per un naturale sentimento di fraternità umana, ci sentiamo contristati al racconto dei penosi casi della vita di Charles Méryon, nel cui cervello il genio, secondo la teoria cara a Cesare Lombroso, fece stretta colleganza con la follìa, il nostro egoismo estetico ce ne racconsola appena sfogliamo la collezione delle sue acqueforti prestigiose. Esso, infatti, c'induce a considerare che furono le tribolazioni materiali, le delusioni sentimentali, le mancate soddisfazioni di amor proprio artistico e sopra tutto i torturanti delirii della mente malata di lui ad attribuire alle sue stampe quell'efficacia evocativa, quell'intensità poetica e quella possanza suggestiva, le quali ne formano l'irresistibile fascino e ne rappresentano l'infalsificabile originalità.

CHARLES MÉRYON : UN CANTUCCIO DELLA « CITÉ DE PARIS » (ACQUAFORTE).

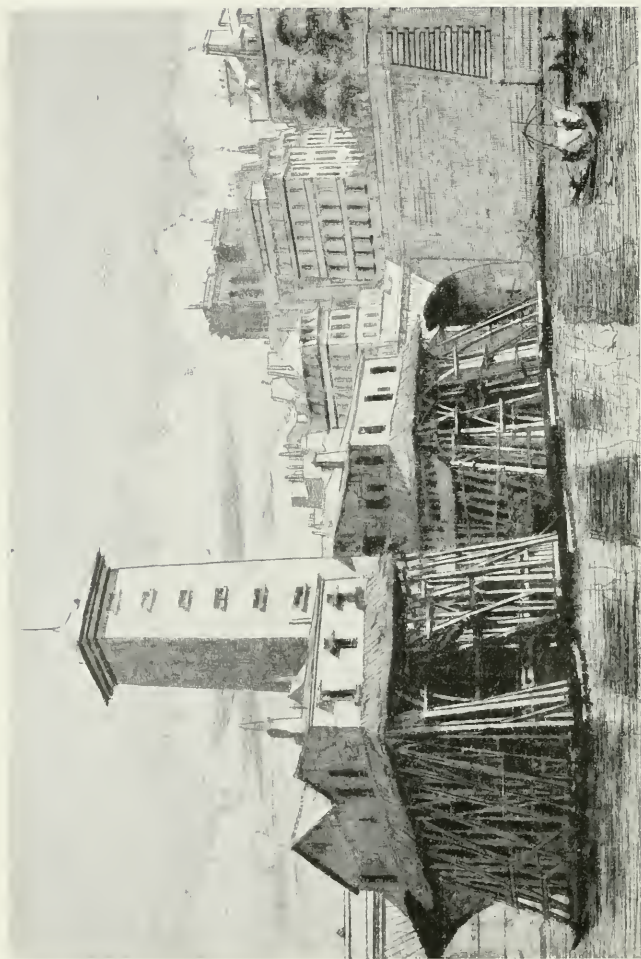
Rimane in tal modo dimostrato, ancora una volta, che non vi è migliore lievito per una creazione d'arte delle amare e segrete lagrime di un'angosciata anima d'uomo.

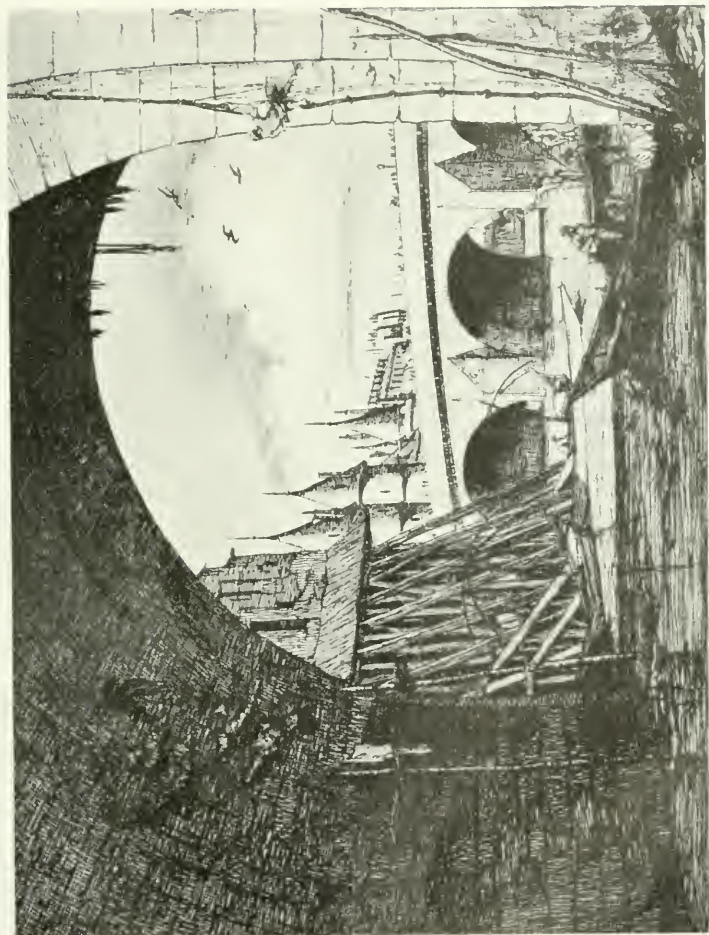
* * *

L'opera d'incisore di Charles Méryon, se non può dirsi, come ho già osservato innanzi, molto abbondante, perchè anche i più scrupolosi cataloghisti non sono riusciti ad elencare di lui più di novantasette acqueforti, è in compenso abbastanza varia pei soggetti trattati. Basta, infatti, ricordare che in essa, accanto ad una vasta veduta di San Francisco in America, vero capolavoro di tecnica, ingegnosamente ricavata da quattro dagherrotipi, ed accanto a figurazioni d'impressionante efficacia evocativa, di varii caratteristici aspetti di Parigi e

di Bourges, trovansi riproduzioni di quadri, di stampe, di disegni di altri autori, le quali, a dire il vero, più che copie fedeli ma fredde, sono libere e vivaci interpetrazioni, con l'aggiunta talvolta di questo o quel particolare ed anche di piccoli personaggi, trovansi ricordi, rapidamente schizzati, di paesi, di animali o di oggetti visti durante il lungo viaggio di circumnavigazione, trovansi ritratti, stemmi simbolici, composizioni paradossalmente filosofiche e perfino rebus o semplici iscrizioni in versi, calligrafate con la punta d'acciaio sulla lamina metallica, come ad esempio quella con cui l'immaginoso e sventurato artista esprime al Bléry la sua profonda riconoscenza di allievo.

Laddove, però, Charles Méryon ci rivela, intera e conquistatrice, l'originale sua individualità di sicuro sottile ed impressionante maestro del bianco e nero, è, senza dubbio alcuno, nel piccolo gruppo di tavole, di cui ha chiesto l'ispirazione alla città che gli dette i natali, in grembo alla quale visse, senza quasi mai allontanarsene, gli anni dell'età matura, consacrati, con assorbente ed esclusivo amore, all'arte, e dentro alle cui mura è stato seppellito. Non vi è quindi punto da sorprendersi che siano proprio esse le più appassionatamente ricer-

CHARLES MERYON - LA RUE DES MAUVAIS GARÇONS - (ACQUAFORTE).

CHARLES MÉRYON: « LA POMPE NOTRE-DAME » (ACQUAFORTE).

CHARLES MÉRYON: IL VAMPIRO (ACQUAFORTE).

CHARLES MÉRYON: L'ARCO DEL PONTE DI « NOTRE-DAME » (ACQUAFORTE).

cate e le più lautamente pagate dagli intelligenti collezionisti di stampe.

Non sono di sicuro mancati altri artisti che abbiano avuto ed abbiano attuato il sagace proposito di serbare ai posteri, mercè una serie di disegni o d'incisioni, il ricordo degli aspetti più tipici e più pittoreschi del vecchio Parigi, completamente trasformato e, in più di un caso, fatto addirittura sparire, non senza improntitudine e non senza inconsideratezza, dal celebre Barone Haussemann, capostipite di quella disinvolta e nefasta genìa di sventratori di grandi città, che ha infierito in Europa nella seconda metà dell'Ottocento. Basterà che io qui menzioni il più fecondo di siffatti artisti: Adolphe Martial Potémont, il quale, fra il 1864 e il 1870, eseguì non meno di trecento acqueforti, rappresentanti strade, piazze ed edificii parigini distrutti dal piccone.

Tutte queste acqueforti, pure non mancando di qualche pregio di fattura, hanno, più che altro, un valore documentario. Ed un valore documentario, ma ravvivato e rinvigorito da un non comune ed assai attraente valore di grazia pittoresca a base di osservazione genuina garbata e talora arguta degli immobili scenarii architettonici della capitale francese e delle movimentate apparenze che presenta la turbinosa folla di uomini, di bestie e di veicoli d'ogni genere e di ogni forma, agitantesi di continuo per l'intricata rete delle sue strade, presentano le incisioni di coloro i quali, da Buhot a Lepère, da Raffaëlli a Chahine, da Béjot a Leheutre, sonosi invece compiaciuti a ritrarre il Parigi grandioso e brillante, creato in tanta parte dall'audacia rinnovatrice, benchè priva di eccessivi scrupoli estetici, degli edili del Secondo Impero, in nome dei diritti dell'igiene, della viabilità e del fasto, nonchè delle svariate ed impellenti esigenze di una metropoli moderna.

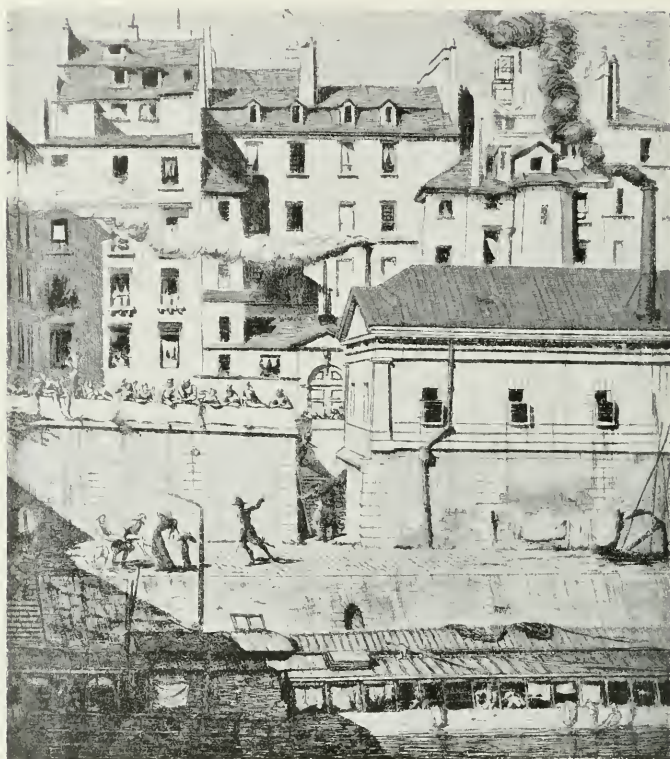
Le acqueforti del Méryon posseggono in più un terzo valore, un valore, cioè, di nobile vera e profonda poesia, che le colloca in un livello artistico di gran lunga più elevato.

Sì, Charles Méryon, nel disegnare sul rame alcune vedute della sua città nativa, ebbe il merito grande e soltanto a pochi concesso di dare alla scena raffigurata, siccome, prima di lui, avevano già fatto, nel dipingere i loro paesaggi, Bonington e Corot, il colore della propria anima. Se dunque il Parigi delle sue stampe ci appare triste fosco e anche alquanto bizzarro è perchè tristi fosche e bizzarre erano le idee che turbinavano nel suo cervello malato e tristi foschi e bizzarri erano i sentimenti che agitavansi nel suo cuore torturato.

Arte di perfetta essenza romantica ci si manifesta di prim'acchito quella del geniale acquafortista francese. Devesi, però, subito rilevare che il suo è un romanticismo di rara spontaneità e di piena schiettezza, perchè, per buona ventura dell'artista e per somma sventura dell'uomo, erano già in lui quei pochi o molti granelli di follìa che altri dovevano creare in sè stessi mercè uno sforzo di artificiosa elaborazione estetica, essendo indispensabili alla particolare visione di cose, di persone e di scene della natura, atta ad intensificare esaltare e trasfigurare gli elementi che al poeta od al pittore romantico fornisce l'umile realtà. Va inoltre osservato, per rendersi esatto conto della meravigliosa fusione del vero col fantastico, che si ritrova nelle stampe sue migliori, che, dato lo squilibrio delle sue facoltà mentali, la vita immaginaria delle allucinazioni presentava per lui la medesima persuasiva evidenza della vita reale delle percezioni dirette dai sensi e che per di più, anche allorquando esse non si sovrapponevano o si confondevano, riuscivano pur sempre ad influirsi a vicenda.

Guardate con una certa attenzione le sue vedute del vecchio Parigi, che egli tirava spesso su di una speciale carta verdognola e nelle quali ricompare quasi ogni volta, come un *leit-motif* architettonico, la caratteristica sagoma gotica della cattedrale di « Notre-Dame » e, mentre da un lato non potrete non rimanere colpito dall'evidenza costruttiva con cui sono evocati sulla carta ponti, chiese, torri e caseggiati e dalla vivace animazione veristica con cui sono schizzate le numerose figurette maschili e femminili, vi sentirete, da un altro lato, vincere a poco a poco da una singolare impressione di tristezza e di mistero che emana dal complesso della scena, perchè in essa, sotto l'indagatrice insistenza del vostro sguardo, vi sembrerà che le mura, gli archi, le statue e le altre cose inanimate vi svelino d'un tratto un'insospettata vita segreta e che gli uomini, le donne, le bestie che si aggirano ad esse d'intorno siano assalite da una curiosa febbre di passione, di delirio, di terrore.

La parola dell'enimma, la quale ci lascia penetrare, in parte se non proprio del tutto, nell'intimo delle strane concezioni figurative, volta a volta fantastiche macabre o satiriche, dell'immaginoso autore, ci viene dato dai versi, di un curioso sa-

CHARLES MÉRYON: IL PICCOLO PONTE PRESSO « NOTRE-DAME » (ACQUAFORTE).

CHARLES MÉRYON : « LA MORGUE » (ACQUAFORTE).

pore simbolico, se pure di scarso pregio letterario, con cui egli amava assai di sovente di accompagnarle, incidendoli sulla medesima lamina metallica.

Così la tavola intitolata « Il vampiro », che può considerarsi fra le sue più belle e significative, porta scritta, accanto ad una lapidea e digrignante figura di demone, che contempla il panorama dell'isola sottostante dall'alto di una delle due torri di « Notre-Dame », la seguente epigrafe in caratteri gotici :

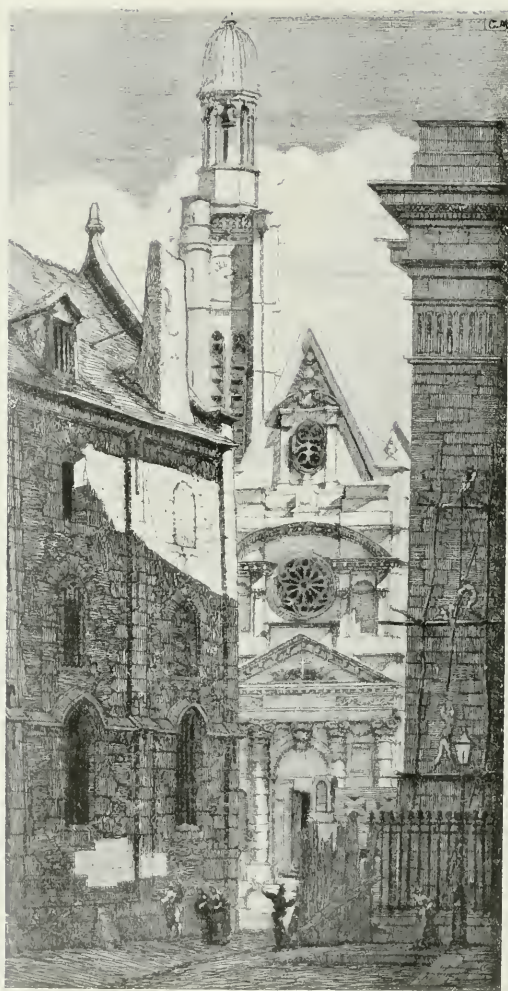
Insatiable vampire, l'éternelle luxure
Sur la grande cité convoite sa pâture.

Così, in margine di un'altra tavola su cui è rappresentato, con rara vigoria di tratteggio e con efficace ricerca di chiaroscuro, un sordido cantuccio di una delle vecchie strade di peggior fama di Parigi, *La rue des mauvais garçons,* leggonsi tre agili strofette :

Quel mortel habitait
En ce gîte si sombre ?
Qui donc là se cachait
Dans la nuit et dans l'ombre ?

Était-ce la vertu,
Pauvre silencieuse ?
Le crime, diras-tu
Ou quelque âme haineuse.

Ah ! ma foi, je l'ignore.
Si tu veux le savoir,
Curieux, vas y voir,
Il en est temps encore.

CHARLES MÉRYON: LA TORRETTA DI MARAT (ACQUAFORTE).

CHARLES MÉRYON: LA CHIESA DI « S. ÉTIENNE DU MONT » (ACQUAFORTE).

CHARLES MÉRYON: TORRETTA IN « RUE DE LA TIXÉRANDERIE » (ACQUAFORTE).

Così, in una terza tavola, *La Morgue*, la sinistra scena di un annegato, tirato fuori dalle acque della Senna, mentre due donne si disperano ed una schiera di monelli curiosano dall'alto di un muricciuolo, trova il suo amaro commento in alcuni versi, fra vivaci e melanconici, che, col titolo di

Puissiez-vous ne pas voir
Là sur le marbre noir
De quelqu'âme chérie
La navrante effigie !

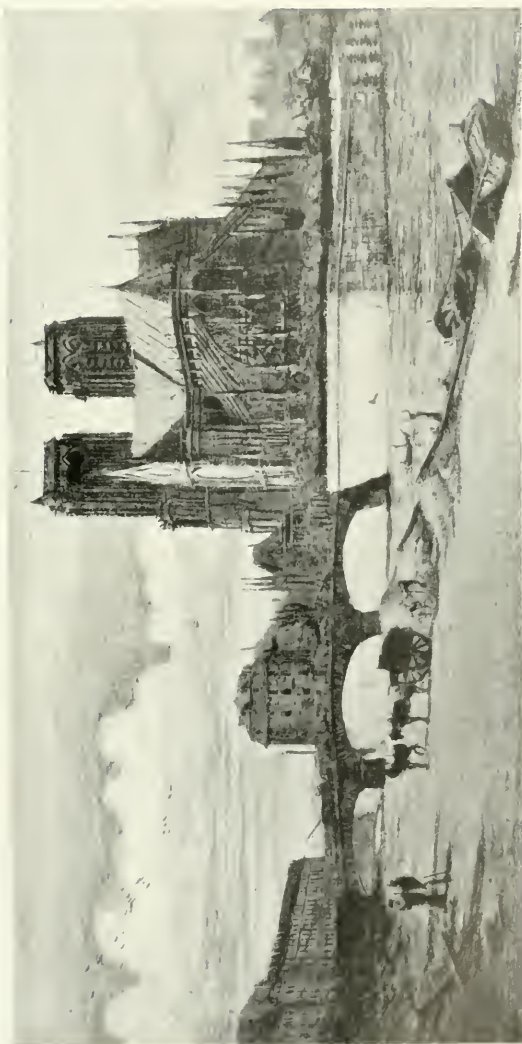
Contemplando queste incisioni e le altre che ho fatto riprodurre zincograficamente per accompa-

CHARLES MÉRYON : « LE PONT-NEUF » (ACQUAFORTE).

L'Hôtellerie de la Mort, furono incisi su di un rame a parte:

Venez, venez, passants.
À ses pauvres enfants,
En mère charitable,
La ville de Paris
Donne en tout temps gratis
Et le lit et la table.
Regardez sans pâlir
Les faces impassibles,
Souriantes, sensibles,
Énigme d'avenir,
Ici la Mort convie
Tous ceux que par destin
Couchent sur le chemin
Amour, misère, envie!

gnare il mio articolo, ci si persuade di leggieri che aveva ragione Victor Hugo di scrivere, con l'abituale sua enfasi lirica: « Le souffle de l'Immensité traverse l'oeuvre de Méryon et fait de ses eaux-fortes, plus que des tableaux — des visions ».

In quanto all'eccellenza formale di esse, in cui il lavoro dell'acquaforte veniva il più delle volte perfezionato dall'accorto, se pure talora fin troppo insistente, ritocco del bulino, basterà ricordare che un giudice di straordinaria competenza, l'inglese Francis Seymour Haden, affermò, alcuni anni fa, senza esitazione, che per lui Méryon « era incon-

CHARLES MÉRYON: L'ABSIDE DI « NOTRE-DAME » (ACQUAFORTE).

testabilmente uno dei maggiori artisti su rame che il mondo abbia prodotto ».

E, accanto a siffatto giudizio recisamente glorificatore, si può riferire quello dato da un altro grande maestro della tecnica dell'acquaforte, che, amico fedele e premuroso del Méryon anche nei giorni tristissimi della pazzia, ne ritrasse due volte le sembianze sul rame. « Méryon — egli scrisse — est la personnification du peintre-graveur, non pas du peintre qui a peint et gravé. Lui n'a pas peint; il a fait à la vérité quelques dessins très beaux, mais incomplets. Sa peinture, son dessin, son oeuvre en un mot, d'une accentuation et d'une originalité sans égales, c'est sur le cuivre et par l'eau-forte qu'il l'obtient. Est-il donc trop subtil de dire qu'il est peintre-graveur et que les autres sont peintres et graveurs? »

* * *

Orbene, dato il riconoscimento, caldo della più entusiastica ammirazione, dell'originalità, della vigoria e della sapienza dell'arte di acquafortista di Charles Méryon da parte di sommi letterati e di eminenti artisti, come mai, ci si domanda, non trovò egli un editore che lo mettesse al riparo delle assillanti preoccupazioni economiche della vita quotidiana e come mai non ottenne alcuno di quegli incoraggiamenti, di quei sussidii, di quelle ordinazioni, che pure il Governo francese suole distribuire con abbastanza larghezza?

Non bisogna dimenticare che, durante gli anni nei quali si svolse l'attività artistica del Méryon, la lotta secolare fra i burinisti accademici e gli acquafortisti indipendenti, se non sempre ribelli, non aveva ancora assicurata la vittoria clamorosa e definitiva dei secondi sui primi e che le acqueforti erano ben lontane dall'essere ricercate e pagate, come lo dovevano, alla fine del secolo scorso e ai giorni nostri.

Ciò spiega in parte, ma non giustifica punto l'indifferenza disdegnosa dei sopracciò del mondo ufficiale verso l'opera di un artista di tanta genialità d'invenzione e di tanta valentia di tecnica, il quale — lo si noti bene — dal 1850 al 1855, non mancò mai di partecipare degnissimamente ad ognuno dei periodici « Salons » parigini.

Essa non può non sembrarci oltremodo colpevole, allorquando in ispecie si riflette che la doverosa presa in considerazione sia da parte del Ministero delle belle arti, sia da parte della Municipalità di Parigi e sia anche soltanto da parte della giuria di una delle mostre nazionali, mentre avrebbe giovato ad uno sviluppo più ampio della rievocazione romantica del vecchio Parigi da lui ideata, avrebbe, d'altra parte, se non proprio impedito, almeno ritardato il naufragio di una così bella intelligenza nei gorghi fatali della follìa e resa meno crudele la conseguente morte in una piccola e lugubre cella di manicomio.

VITTORIO PICA.

CHARLES MÉRYON: LO STEMMA SIMBOLICO DI PARIGI.

FERRAVILLA INTIMO

(NEL PRIMO ANNIVERSARIO DELLA SUA MORTE).

L'INCOMPARABILE umorista milanese — scomparso da un anno e pochi giorni — era forse più interessante nell'intimità della casa e del camerino che sulla stessa scena, specialmente quando si divertiva ad acquarellarsi i propri tipi prediletti od a farli discorrere, nell'imminenza della recita, su qualche argomento di attualità.

Allora le battute esilaranti gli scappavano senza ch'egli se n'accorgesse ed apparivano veramente la quintessenza di un umorismo senza confini e senza rivali.

Potremmo ricordarne non poche; ma, in gran parte, isolate dalle incomparabili tonalità della voce e dalla deliziosa risibilità del gesto e dell'espressione facciale, perderebbero il loro splendore di sintesi geniale, rischiando di confondersi con i comuni motti di spirito. E Ferravilla non era certo un uomo di spirito in tale senso: tutt'altro. Ferravilla era un singolarissimo genio sintetico che, attraverso immediate e prodigiose intuizioni, concretava talvolta nella frase più banale di questo mondo tutto uno studio di critica filosofica o tutto un poema di parodia psicologica.

Bastava una di queste frasi, spesso apparentemente ingenue, a troncare con un taglio netto una viva discussione intorno alla sua tavola da pranzo. Le voci discordi dei convitati precipitavano come per incanto in un grande scoppio d'ilarità e vi si rifondevano così cordialmente da uscirne in perfetta armonia. La conversazione rimaneva sospesa: si attendeva che Ferravilla continuasse lui per suo conto, ma Ferravilla ordinariamente non fiatava più per un quarto d'ora.

ACQUARELLO DI FERRAVILLA: TECOPPA... DIGIUNO.

Una mattina, dopo colazione, si discorreva animatamente di un'opera, che affrontava il suo primo battesimo alla Scala.

Chi sosteneva ch'era un'opera mancata e chi ne esaltava invece i pregi dell'ispirazione e della tecnica. Si era però tutti d'accordo sulla sua eccessiva lunghezza. Ad un certo punto uno degli ammiratori del nuovo lavoro si accende in viso, si alza ed esce con questa solenne affermazione in pretto ambrosiano: — *Insomma, quand se sent l'istrumental de l'ultim att se resta lì* (si rimane stupiti).

E Ferravilla, serio e grave:

— *Come, se resta lì?.... Dopo sett o vott ór de musica? Se ven via, o stupit!*

Ma per sentire da lui le uscite più spontanee e più esilaranti bisognava essergli vicini quand'era messo di cattivo umore da qualche improvvisa contrarietà. Una mattina, per dirne una, aveva mandato la cameriera a prendergli due toscani, uno dei quali gli si mostrò subito ribelle ad ogni tentativo d'aspirazione. La cameriera, visto ch'egli ne era seccato, avanzò timidamente una domanda:

— *El tira forse poch?*

— *Sì, sì: el tira a cimento.*

Bisognava essere in tram con lui quando un povero bigliettario — non sapendo chi fosse — lo pregò di custodire il pacco di una donna del popolo, per poterla aiutare con le mani libere a trovare posto nella vettura. Ricordo che Ferravilla, dopo essersi tenuto il pacco per un dieci minuti,

ACQUARELLO DI FERRAVILLA: TECOPPA VAGOLANTE NEI DINTORNI DI MILANO.

al momento di scendere con me davanti ad uno stabilimento fotografico, lo restituì all'ingenuo tramviere con queste parole: — *Neh, bigliettari! ciama sü on alter a fagh tegnì el pacc, perchè mi devi andà giò!*

Offrii, tre anni fa, alla sua seconda figliuola, in occasione della Befana, una piccola bambola, che fu accolta con gioia.

Ferravilla non era in casa, ma il giorno successivo mi scrisse questo biglietto che conservo fra i suoi numerosi autografi: « *Luigina, entusiasta del dono, chiede dove fu preso, perchè le fu rubato dalla Maria* ». Nient'altro.

Quante piccole cose di questo genere nella sua vita famigliare; quante nella sua lunga vita artistica!

Dei ricordi più fulgidi della gloriosa carriera teatrale egli parlava con tale modestia di espressioni e tale sobrietà di particolari, da far pensare che non si fosse mai reso conto nè del proprio eccezionale privilegio artistico, nè del valore di quegli episodi della gloria, onde s'inebriano quasi tutti i grandi uomini.

Parlando dell'ammirazione che ebbe per lui Carducci, si limitava a ricordare di averlo incontrato per la prima volta nel camerino di un teatro di Bologna.

— *Permesso?*

— *Avanti. Ero truccato da Panera.*

— *Bravo Ferravilla! Da che sono al mondo non ho mai riso tanto come stassera. Permetta che l'abbracci.*

— *Ma chi è lei, per piacere?....*

— *Carducci.*

— *Ma come?! Un uomo come lei, che scrive..... a quel modo, viene qui ad abbracciare un povero artista vestito così!?*

Una delle sue grandi ammiratrici, ogni qualvolta egli andava a Roma, era la Regina Margherita, la quale non mancava, si può dire, a nessuna recita. Egli ne parlava con particolare compiacimento, aggiungendo che Re Umberto gli era così grato, che un giorno lo fece chiamare per dirgli queste precise parole:

— *Caro Ferravilla! Sa che lei mi tiene di buon umore la Regina? Quando torna da teatro, che ha visto lei, si appoggia al comò e ride, ride, continua a ridere.*

Probabilmente Re Umberto si sarà espresso in un modo un po' diverso; ma Ferravilla, collocando nell'intimità regale quel borghesissimo comò, era impagabile.

In casa sua, quando si era giunti con lui ad un certo grado di confidenza, si poteva chiedergli anche il suo parere sugli attori più illustri della scena italiana. Ferravilla però non li giudicava: si limitava a passarli rapidamente in rivista, imitandone voce e gesti in tale maniera, da dovergli essere grati per loro se non si decise mai a portarli alla ribalta.

In ciò Ferravilla era terribile senza averne l'aria

e forse neppure l'intenzione: bastava talvolta un suo accenno parodistico, buttato in mezzo ad una conversazione elogiativa, ad *assassinare* l'attore più... serio di questo mondo.

Nè si può dire che in questa intimità di casa sua fosse invariabilmente cerimonioso con i suoi ospiti. Sarebbe un diffamare la sua memoria con una piccola menzogna di cattivo gusto.

Ferravilla era lui anche per i suoi rari amici intimi. Poche chiacchiere e nessun complimento anche con essi. Nessuna meraviglia se riceveva talvolta certi suoi ammiratori o gli impresari lasciandoli tranquillamente in piedi e stando magari seduto lui. Erano tali e tante, del resto, le loro insistenze, perchè egli accettasse inviti in nome della beneficenza o scritture per nuove stagioni teatrali, ch'egli ne era infastidito fino a non saper contenere risposte deprimenti o addirittura avvilenti. Fui presente, un anno e mezzo fa, ad uno di questi colloqui piuttosto concitati e straordinariamente comici. L'impresario, venuto apposta da Roma, voleva ad ogni costo strappargli la promessa di una breve stagione teatrale, facendogli condizioni finan-

ACQUARELLO DI FERRAVILLA: L'APPELLO DI TECOPPA AI MILANESI.

ACQUARELLO DI FERRAVILLA: L'ATTIVITÀ ELETTORALE DI TECOPPA.

ziarie commoventi, sbalorditive. Ferravilla, già un po' malato, resisteva alle.... cifre irresistibili. Ad un certo punto però, visto che l'altro non accennava nè a cedere nè ad andarsene, tagliò corto così: — *Va bene. Io vengo, ma ti avverto che invece di recitare maoio. Sei contento?*

Anche nel delirio della fine egli era umorista.

Negli ultimi giorni di vita, conversando ininterrottamente con un interlocutore immaginario, diceva talvolta cose di sì rara bellezza umoristica, da indurre al sorriso — se non da costringere addirittura a ridere — chi magari lagrimava silenziosamente al suo capezzale.

— *Non è il morire che mi spaventa* — uscì a balbettare pochi giorni prima della fine — *perchè in fondo morire è niente. Ma la morte è ridicola. Quest'uomo che resta lì... smorto... senza poter muovere più nemmeno una mano... Trac: buona notte! Non si sa più che faccia abbia. Poi quattro assi e dentro. È una posizione ridicola per chiunque.*

Essere cremati forse è più elegante? Mah! Chissà!... Sì, lo sappiamo: il paradiso.... l'inferno. Lasciamo queste cose a Dante. Sarà meglio. Chi può dire che cosa siamo noi? Lo sapremo dopo. Così si dice.... si vocifera. Sarà vero? Una volta di là, come faremo a capire chi siamo stati di qui? È questo che vorrei sapere prima di morire... « Ah!

ACQUARELLO DI FERRAVILLA: MASSINELLI — COL FUCILE A CAVALLO.

io sono quel tale che faceva ridere tanta gente... Io sono Ferravilla!! »

* * *

Ma non indugiamo sul tragico umorismo dei suoi ultimi giorni: rievochiamo piuttosto per brevi attimi l'immortale attore nell'intimità della sua vita teatrale.

Entriamo un momento nel suo camerino, mentre si sta truccando. Ecco Ferravilla seduto davanti ad un piccolo specchio, fra piattini di colori, pennelli, barattoli, parrucche e nasi posticci, intento alla truccatura: quella truccatura, che non era nè parodistica, nè caricaturale, e tuttavia disfrenava nel pubblico la più rumorosa, la più incoercibile ilarità non appena appariva in iscena, prima ancora che Ferravilla aprisse bocca.

Era qualcosa di singolare Ferravilla in camerino, nell'imminenza della recita. Era assai più interessante che sulla scena, sopratutto perchè man mano si vedeva, nello specchio, protundere sotto gli occhi rotondi il nasone di Massinelli, o arrossarsi quello alcoolico di Tecoppa, o scendere dalle tempia gli scoppettoni di Pastizza, egli perdeva la propria personalità, diventava a poco a poco il suo *tipo*, si metteva come in uno stato di *trance*, cambiando senza accorgersi la voce e discorrendo con la stessa fraseologia di Massinelli, di Tecoppa, di Belfacini, di Panera. Ciò che dimostra come tutti i suoi tipi — sangue del suo sangue — vivessero in lui, fissati nella sua sensibilità creativa, a tal punto, che gli bastava vederne la maschera sovrapporsi al proprio volto, per riprodurne inconsapevolmente — prima ancora di uscire dal camerino! — anche la voce, anche i gesti, anche lo sguardo.

Per richiamarlo alla sensazione della propria personalità bisognava costringerlo con qualche domanda a commentarseli. Ed io lo facevo ogni qualvolta lo coglievo in piena truccatura, perchè allora ogni risposta era una stupenda sintesi psicologica delle sue creazioni.

— *Dunque stasera, caro Ferravilla, un po' di « Prova interrotta ». Bene. Rivedremo Tobiselli e dimenticheremo le miserie della vita.*

— *Tobiselli* — rispondeva seriamente Ferravilla — *è sempre fisso di essere un grande artista e non capisce che invece l'è una gran bestia, sto asino.*

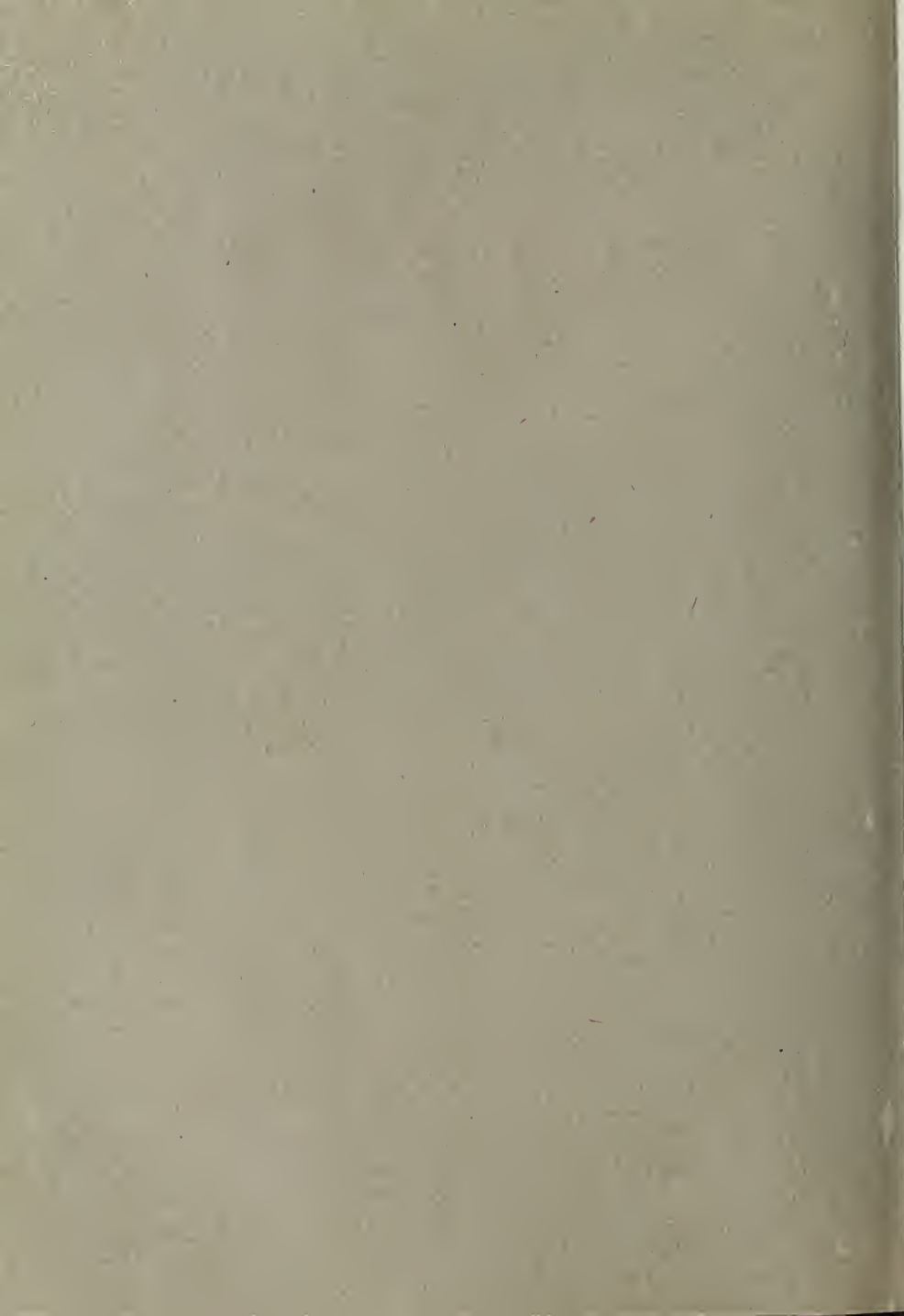
Oppure: — *Vi sono grato in anticipazione per lo « Spôs per rid ». Belfacini è il vostro personaggio più fine.*

— *Forse sì: può darsi. È un quid fra il cretino e l'aristocratico. È uno che è stato in collegio, ma ha il difetto di avere il cervello vuoto.*

Oppure: — *Finalmente si vede Massinelli. Dio sia lodato!*

E Ferravilla:

— *Una volta lo facevo con passione. Ma adesso... son troppo vecchio per fare il Massinelli. Santo Dio! È uno che è indietro in tutto, tranne che in geometria e in amore. E alla mia età, sì, la geo-*

FERRAVILLA NEL 1911. (Fot. De Marchi).

A Luisa! = (Versi romantici amorosi di Angelo Belfacini)

Arrivato è quell'istante
Che felice mi vedrò
Oggi solo a me è amante
Ma presto presto certamente forse a lei marito io sarò
Ah! Luisa, il tuo bel viso
Sta scolpito innanzi a me
È la gioja del Paradiso
E non so capir perchè.
Venga presto quell'istante
Che io sarò felice appien!!!
Ma perchè sarollo appien?
Io sol sollo! Io sol sollo
(Spiega la dissonanza)
Io solo posso capirlo — posso comprendere il perchè —
E ripeto anzi lo giuro
Che sarò felice appien
Sì sarollo, sì sarollo
Ben felice e proprio appien!
Appien appien appien appien
Pien pien pien pien
appien sì sì — appien!!!

Angelo Belfacini fece
Lunedì 10 Marzo 1880.

AUTOGRAFO FERRAVILLIANO: I FAMOSI QUATTRO VERSI DELLO « SPÒS PER RID ».

metria.... qualcosa ne capisco ancora, ma l'amore è un affare serio. Ad ogni modo, siccome il pubblico vuole Massinelli, facciamogli Massinelli.

— *E intanto qua dentro, con questo freddo* — interloquì una sera la sua signora — *tu ti ammali.*

— *Ma intasco! Non vuol capire, lei, che io intasco.*

Se non lo si costringeva a commentarsi il proprio tipo, mentre lo andava sapientemente componendo sul proprio volto davanti allo specchio; se gli si parlava del più e del meno, o non si otteneva in risposta che qualche raro monosillabo,

o si rischiava di conversare non con lui, ma col suo personaggio.

— *Ci vediamo un momento dopo teatro?* — gli chiesi una sera mentre si truccava da Tecoppa.

— *Porco, oni! Mangeremo un boccone insieme.*

Era già Tecoppa nella voce, nel gesto, nell'anima, prima d'essere sulla scena.

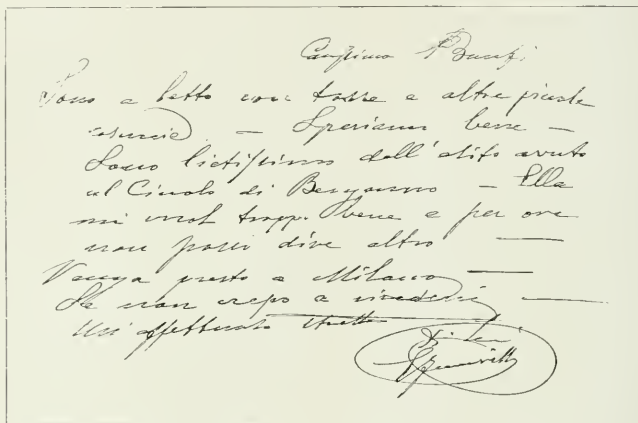
Quando, invece, finita la recita, tornava in camerino a disfarsi la truccatura, diventava loquace, specialmente se c'era stato un buon successo di

— *Sì, buono* — rispose Ferravilla. — *È un articolo a doppio uso. Dicendo poco o niente di me, l'autore ha trovato la maniera di portare ai sette cieli la Galli. Del resto son contento, perchè la Galli lo merita e poi perchè io le voglio bene.*

Tale Ferravilla in camerino.

Bisognava però stare qualche ora nella deliziosa intimità di casa sua, per vedere da vicino gli aspetti più geniali della sua singolare personalità artistica: per vederlo passare da un acquarello

Carissimo P. Bonf.

Sono a letto con tosse e altre piccole [illegible] — Speriamo bene — Sono lietissimo dell'esito avuto al Circolo di Bergamo — Ella mi vuol troppo bene e per ora non posso dire altro — Venga presto a Milano — Se non crepo a rivederci — Suo affettuoso [illegible]

E. Ferravilla

AUTOGRAFO FERRAVILLIANO: UN SAGGIO DI STILE SINTETICO.

cassetta; ed allora metteva nella conversazione quella inconsapevole ironia ond'erano sature tutte le sue uscite apparentemente banali.

— *Avete sentito, Ferravilla, che risate stassera?*

— *Sì... va bene... ma in questo teatro si ride anche quando c'è da piangere. Il vecchio della scena a soggetto è uno che può morire in scena da un momento all'altro. Ma loro ridono... Pazienza! Pretendo forse un po' troppo io dal pubblico...*

Una sera, dopo una delle sue ultime recite, un valoroso collega mio, che gli avevo appena presentato, gli chiese se gli fosse piaciuto un certo articolo ammirativo apparso il giorno prima in un grande foglio e dovuto alla penna di un brillante scrittore.

tecoppiano ad una parodia gigioniana e mantenersi a contatto ininterrotto — al tavolino, al pianoforte od all'harmonium — con l'anima dei suoi personaggi.

Negli ultimi anni di vita, quando non recitava, acquarellarsi i propri tipi era la sua occupazione prediletta. E vederlo all'opera era uno squisito godimento, poichè ogni tocco di pennello era quasi sempre accompagnato da un piccolo commento così denso di umorismo, che gli stessi famigliari suoi, ormai abituati alla saturazione umoristica dell'ambiente, non potevano trattenersi dal ridere. E così, fra i suoi commenti e le risate dei suoi cari, uscivano talvolta dalle mani del grandissimo comico piccoli capolavori pittorici, che rimangono

18 Novemb. 912

Caro Bacci

Eccomi a lei =

Discorsetto semipolitico di Tecoppa

Voi direte — Chi è quello lì? — Perchè non sono vestito da lusso — No!! Non è l'abito che il fa il monaco, ma il cuore e la fratellanza — Voi siete tutti [illegible] — se si va innanzi di questo passo [illegible] la miseria. Chi ci [illegible] per voi — Io non ho bisogno per chè grazia al Cielo ho da vivere [illegible] voi poveri Cristi dovete [illegible] per riguardo ai vostri figli = Io voglio salvarvi — il mio cuore si intenerisce quando penso a voi! poveri infelici — Come farete a pagar l'affitto? Come farete a pagare il prestinajo Come farete a vestirvi e coprirvi dal freddo e sfamare i vostri pargoletti? Ebbene ve lo dico io cosa dovete fare Insorgete = Usate la forza — Non abbiate timore — Io vi difenderò Io mi metterò davanti e dirò a voce alta — abbasso i ricchi —

= Bravo! Bravo!! Bene — Viva il sig. Tecoppa

= Abbasso i prepotenti = Vogliamo noi quei denari

= Bene — bravo

= E se non cederete, useremo la forza (vedendo due guardie) Ecco vedete — Ecco la forza: due bravi giovani che lavorano anche loro per vivere — Nostri buoni amici Evviva la giustizia = (fugge)

AUTOGRAFO FERRAVILLIANO: UN DISCORSO.... RIVOLUZIONARIO DI TECOPPA.

ad illustrare uno degli aspetti più geniali e meno noti della sua incomparabile personalità.

Fra le sue deliziose creature, ch'egli acquarellava con gioia, prediligeva naturalmente Tecoppa: il suo amatissimo « malfattore debole ».

— *Al Tecoppa* — mi confessò pochi giorni prima di mettersi a letto — *ci voglio bene, perchè sento che potrei fargli fare di tutto. Basta che non gli costi fatica. Guai a farlo lavorare! Se ne cava più niente. Tecoppa, ad ogni modo, potrà tirar avanti abbastanza bene per proprio conto anche quando io non ci sarò più.*

Aveva ragione.

Tecoppa, quantunque falsificato da qualche imitatore e da certa letteratura pseudo-umoristica, gli sopravvive nei secoli come il tipo sociale più rappresentativo della letteratura teatrale contemporanea: come uno dei simboli più squisitamente umoristici di umanità inferiore.

Giovanni Banfi.

PANERA ALL'EPILOGO DEL FAMOSO DUELLO.
SCHIZZO A MATITA IMPROVVISATO DA FERRAVILLA AD UN TAVOLINO DA CAFFÈ.

L'ULTIMA COLONIA AFRICANA DELLA GERMANIA.

DOPO il Togo, l'Africa di Sud-Ovest e il Camerun, la Germania sta per perdere la colonia dell'Africa Orientale, la più vasta di tutte, che si estende, dentro a un quadrato di 10 gradi circa di lato, tra l'Africa Orientale Inglese a nord e l'Africa Orientale Portoghese a sud, dall'Oceano Indiano sino alla linea dei grandi laghi: Niassa, Tanganica e Vittoria Tra i punti estremi di 1 e 11 44' di latitudine meridionale e del 29 30' al 40 30' di longitudine orientale (Greenwich) essa forma un altipiano od anzi una serie di altipiani, a nord-est dei quali emergono le vette dei vulcani estinti del Kilimangiaro (6010) e del Meru (4710). La superficie totale è di 995.000 chilometri quadrati, con una popolazione di circa 7 milioni e mezzo di abitanti.

Fu nell'anno 1884 che la « Società Tedesca dell'Africa Orientale » acquistava dai capi indigeni i territori dell'Usagara, di Nguru, dell'Useguha e dell'Ukami e il 27 febbraio 1885 otteneva dall'Imperatore una lettera di protezione, che veniva notificata all'Inghilterra. In seguito alla dimostrazione navale dell'11 agosto 1883 il sultano di Zanzibar aveva receduto dalle sue pretese di sovranità sui territori della Compagnia; onde la Commissione franco-anglo-germanica riunita in Londra il 1 novembre 1886 stabiliva i limiti delle rispettive stere d'influenza tedesca e inglese, fissando la zona inglese tra l'Umba e il corso del Tana sino all'incontro dell'Equatore col 38° di longitudine Est, portata poi ai confini attuali con altra successiva convenzione del 1 luglio 1890. L'Uganda rimaneva all'Inghilterra, la quale assumeva il 4 novembre dello stesso anno il protettorato delle isole di Zanzibar e di Pemba e su Vitu e la costa del continente sino a Kisimaio; mentre il territorio costiero a sud, coll'isola di Mafia, dal 1 gennaio del 1891 veniva dichiarato possesso germanico.

Fatta eccezione di una lista di terre basse lungo la costa, della media larghezza di circa 18 km., l'area della terraferma appartiene al vasto altipiano dei Grandi Laghi dell'Africa orientale, che di rado scende al di sotto dei 600 metri, mentre la porzione più estesa si eleva dai 1800 ai 2400 m. sul livello marino. L'aspetto del paese si presenta perciò come una successione di altipiani stepposi, interrotti dalla « Fossa dell'Africa Orientale » sparsa di laghi salmastri e senza scolo. Sebbene situata nella zona equatoriale e tropicale, questa vasta regione, a cagione dell'altitudine delle sue parti piane, interrotte dalla grande fossa africana, lateralmente alla quale si elevano i più alti monti, non può avere clima uniforme e grandi sono, infatti, le differenze tra l'una e l'altra località. Oltre ai venti alisei di Nord-Est, subisce le alterne influenze dei monsoni: da dicembre a marzo quelli di Nord-Est

SCHIZZO DELL'AFRICA ORIENTALE TEDESCA NEL 1914.

prevalgono d'estate nelle regioni interne; quelli di Sud-Ovest, da maggio a settembre, durante l'inverno australe.

Le pioggie, come i venti, seguono il corso del sole: copiose sul litorale, diminuiscono a mano a mano che si procede verso l'interno. Sulle coste cadono tutto l'anno, con una stagione di massima (in aprile e maggio) e una delle piccole pioggie (dalla metà ottobre a metà dicembre). Nell'interno invece si ha un'unica stagione di pioggie da novembre all'aprile, specialmente verso il lago Niassa, alla quale seguono sette mesi di siccità.

Anche la temperatura varia colle altitudini. Nella zona marittima si hanno di giorno sino a 32° e di notte non scende che a 28°; nei dintorni del Kilimangiaro, dove può salire a 26° di giorno, discende invece nella notte a 6° ed anche a 0°, come nell'altipiano di Leikipia. Al lago Vittoria la massima è di 31° e la minima di 10°; la media mensile da 18° sino a 22° 5; ma nell'interno le differenze aumentano da una minima di 8° sino ad una massima di 45°.

Il grande massiccio vulcanico del Kilimangiaro è dell'età terziaria ed è costituito, sino all'altezza di 4400 m. da strati inclinati di lava liquida, che al momento dell'eruzione giunse molto lontano, formando le colline della regione di Rombo sino alla falda orientale dei monti Ugueno-Pareh; mentre il Kibo e il Mawensi, formati di lave meno fluide, si ergono piramidalmente e a picco.

Il Kibo è coronato da una specie di calotta di ghiaccio, che copre la sommità del cono e proietta delle apofisi. Il Meyer fissa il limite inferiore delle nevi perpetue a 5800 m. sui versanti nord ed est, a 5430 sul lato ovest ed a 5370 sul fianco sud. I ghiacciai del Kilimangiaro sono irti di piramidi e di punte e crivellati di fori e di burroni; assomigliano ai campi di *nieve penitente* delle Ande o a dei sollevamenti di piramidi di terra.

PAESAGGIO DELL'AFRICA ORIENTALE: ZEBRE IN CERCA D'ACQUA NEL LETTO D'UN FIUME DISSECCATO.

La base del Meru è più stretta di quella del Kilimangiaro, onde più ripidi ne sono i pendii. Teleki e Hohnel, che ne fecero l'ascensione nel 1887, traversati i dintorni coperti di verdi colline, passarono la zona poco estesa delle foreste, indi la zona dei bambù che ricopre a sud la maggior parte delle colline della base e sparisce quando si

arriva al picco attuale. Quantunque saliti sino a 4620 m. non trovarono alcuna traccia di neve.

La salubrità della colonia è relativa all'altitudine. Intorno al Kilimangiaro il clima è abbastanza sano, e l'Usambara, il Nguru, l'Usagara e l'Uheve sono regioni abitabili da europei. Ma sulle coste, dove l'umidità dell'aria raggiunge persino il 20 per cento, la dimora è funesta all'uomo bianco. Oltre al paludismo e alla malaria che infierisce nell'interno e fa molte vittime, la zona costiera sofferse assai di epidemie di vaiuolo, divenute meno letali dopo la introduzione della vaccinazione.

MONTAGNE A SCHISTI DELL'AFRICA ORIENTALE: MONTI DELL'USAMBARA (SEC. HANS MEYER).

Dal nord verso il sud i più notevoli fiumi sono l'Umba, il Pangani che discende dalle alte regioni del Kilimangiaro e del M. Meru, l'Huami e il Kingani che sfociano di fronte all' is. di Zanzibar, il Rufigi che sbocca in faccia all'is. Mafia formando un largo delta; più a sud il Lukuledi e ultimo il Rovuma, che segna il confine coi possedimenti portoghesi. Tutti si versano nell' Oceano Indiano. Navigabili sono soltanto il Pangani, per circa 80 km. dalla foce, e il Rufigi, a valle della cateratta sino alla costa.

Nel lago Tanganica si versa il Malagarasi, che raccoglie da innumerevoli confluenti le acque del pendìo occidentale, le quali, per mezzo dell'emissario Lukuga, che ne esce dall'opposta riva, defluiscono al bacino del Congo e per conseguenza all' Oceano Atlantico; mentre il lago Vittoria, metà del quale appartiene al territorio della colonia germanica, riceve da ovest il Kagera, ritenuto da alcuni esploratori l' estremo ramo sorgentifero del Nilo. Per cui le acque di questa colonia scendono ai tre opposti bacini dell'Est, dell'Ovest e del Nord, sino ai lontani lidi dell'Atlantico e del Mediterraneo!

Ai bacini chiusi della grande Fossa Africana, i piccoli fiumi, non permanenti, che vi defluiscono, sono scarsi d'acque e si perdono nelle paludi delle steppe e nei laghi salmastri, quali il Manyara e il Natron.

TIPO D'ABITAZIONE DELLE REGIONI ARIDE: CAPANNE E GRANAI A USINGIA (SUD-OVEST DEL LAGO VITTORIA).

La parte di quest'Africa Orientale, che è toccata alla Germania, non è tra le più fertili nè più felici per la colonizzazione europea. Mentre alla colonia inglese appartiene l'Uganda, che a nord-ovest del lago Vittoria, con una media altitudine di 1000 metri, costituisce una regione privilegiata, dove gl' indigeni, dalle loro case circondate di banani, coltivano maiz, dura, legumi; nella regione a sud del Vittoria il paesaggio degrada fra la savana e la steppa. La grande depressione longitudinale ha la nudità di un deserto strano, sparso di coni vulcanici allineati, di tufi e di scorie. Soltanto nei fondi

INDIGENO MASSAI.

umidi, lungo il corso dei fiumi, la foresta a galleria interrompe la desolata aridità dei terreni; essa riveste anche le sommità montuose di non eccessiva altezza e circonda di una cintura verde le cime giganti.

Dal punto di vista della produzione, i vegetali della colonia si possono distinguere in due categorie: quelli che appartengono alla flora indigena e vi si trovavano prima della colonizzazione europea, e quelli importativi dai colonizzatori. Nella prima, gli alberi a cacciù abbondano in quasi ogni parte del territorio; l'albero del cocco è dagl'indigeni stessi coltivato per le molte risorse che traggono dal frutto, il quale serve loro d'alimento; la polpa (copra) è oggetto d'esportazione, oltre all'olio; dei filamenti della noce essi intrecciano cordami e altri oggetti utili. Dei cereali indigeni i più abbondanti sono il sorgo, il maiz, il riso. Il territorio coltivabile produce anche manioca e patate dolci. La canna da zucchero s'incontra nelle montagne del Poré, nell'Usambara, nei terreni alluvionali del Pangani; e dovunque crescono spontanei, o si coltivano, l'arachide e il sesamo. La pianta del tabacco è coltivata quasi dappertutto, ma è di qualità scadente e non serve che al consumo locale.

Gli europei vi hanno importato le piantagioni del caffè e del cotone e tentata la coltivazione della

CAPANNA D'INDIGENI NEGRI.

segale e del frumento intorno ai villaggi indigeni, del pepe rosso e del pomo di terra, il quale negli altipiani ha preso notevole sviluppo, onde lo si esporta verso la costa e anche nel Capo. Presso Bagamoio v'è una piantagione importante di vaniglia. Oltre una ventina di compagnie intrapresero piantagioni in più o meno larga scala, dirette nei loro esperimenti dalla stazione di biologia agricola di Amani (Usambara) e da quelle di Mpanganya, di Miomba e di Mosci.

Nella fauna utilizzabile, dobbiamo menzionare per l'avorio l'elefante, l'ippopotamo e il rinoceronte; di questi ultimi si utilizzano pure le pelli, così come dell'antilope, del leone e del leopardo. Si è tentato l'allevamento metodico dello struzzo, come nella colonia del Capo, ma con poco risultato.

Degli animali da basto e da tiro, minimo è il numero dei cavalli e dei muli; numerosi gli asini grigi; ma solo il bestiame da pascolo forma una delle possibili ricchezze della colonia: il numero dei bufali gibbosi e dei bufali a lunghe corna sale oltre il mezzo milione, e a un milione e mezzo circa le capre e i montoni.

GIOVANE DONNA MASSAI.

Salvo beneficio d'inventario, non mancherebbero le ricchezze minerarie. Vennero segnalati giacimenti auriferi (Masagga e Kiwoya) e di minerali di ferro, rame, piombo, di cui alcuni già in esercizio (Ivangi).

WAKIKUYU.

PORTO E CITTÀ DI DAR-ES-SALAM.

e carbone e grafite. Ma i soli prodotti che finora appaiono in commercio sono la mica e alcune pietre preziose (agate e granate).

La popolazione indigena è costituita da negri e da non-negri. I *negri* sono di razza Bantu, dal viso schiacciato, il naso senz'osso, i capelli lanosi; sono popoli agricoltori, che hanno l'indolenza dei sedentari. I *non-negri* sono camiti, parenti dei semiti: pastori nomadi e cacciatori, dediti alla rapina, e il loro genere di vita ne fa una razza ardita e intraprendente. Venuti dal nord, si sono mescolati coi Bantu nel Ruanda e nelle regioni vicine al lago Vittoria. I Massai giungono colle loro scorrerie sin presso Mpapua e Tabora.

Ma altri popoli vennero dal mare, portati dai monsoni: Arabi e Indu. L'incrocio di quei semiti coi negri bantu ha generato un popolo misto, i *Suaheli* o « genti della costa », che abitano il litorale, esercitano il commercio ed hanno imposto la loro lingua a metà dell'Africa Equatoriale: mista di parole arabe e di bantu, è tra le più importanti del globo, lingua letteraria, lingua sacra, lingua commerciale sopratutto. È la lingua parlata a Zanzibar come sui grandi laghi, ad Aden come a Mascate e a Bombay.

Gl'immigrati *Indu* (baniani e musulmani) hanno raccolto nelle loro mani tutto il piccolo commercio. La loro rupia continua ad essere la base del sistema monetario indigeno. I più notevoli fra gl'indigeni sono gli Uniamuesi, piuttosto alti e snelli, con piedi e mani piccole, di color bruno carico, i quali dal centro settentrionale della colonia si spingono fino alle rive settentrionali del Tanganica, guidano le carovane dell'avorio dall'interno alla costa e quivi si arrolano come portatori.

Molto differisce la densità della popolazione indigena nelle varie regioni della vasta colonia: relativamente fitta sul litorale, quasi disabitate le steppe degli altipiani interni. Il distretto che presenta il maggiore nucleo di popolazioni indigene è quello di Ugigi con circa 3 milioni di abitanti.

Poche le città meritevoli di questo nome. *Dar-es-Salam*, sulla costa, è il capoluogo amministrativo e conta circa 200 case costruite in pietra. Il porto è uno dei migliori del litorale; vi si penetra per una lunga imboccatura aperta fra scogliere di corallo a fior d'acqua, ed il bacino che si apre al di là di essa si addentra per circa 8 chilometri nelle terre, offrendo alle navi uno spazio utile di parecchi chilometri quadrati; così, per quanto infuriato fuori del passo, il mare vi si mantiene sempre calmo nell'interno del porto. La città è fabbricata su di un'alta costa emersa, che fu già un banco di co-

FERROVIA DELL'USAMBARA.

rallo, dominante l'antico canale marino, trasformato in estuario. Ha una popolazione di 20 mila abitanti. *Bagamoio*, con 13 mila abitanti, era la più commerciale città di questo litorale; passata in seconda linea dopo l'incremento della capitale, avendo porto meno sicuro, da essa partono tuttavia le carovane pei laghi Vittoria e Tanganica. Grande è la rivalità fra i due centri, come si vide nel dibattito del tracciato della ferrovia Dar-es-Salam - Tanganica, preferendo gli abitanti della capitale che la linea passasse in pieno deserto piuttostochè toccare la città rivale « il cancro della colonia! ». *Tabora*, nell'interno, è centro di villaggi e di missionari con scuole e cappelle; *Tanga*, *Pangani* e *Lindi* e *Kilua* sulla costa non crebbero sinora di traffici e d'importanza.

La popolazione bianca si componeva, al 1 gennaio del 1913, di 5336 individui, dei quali 4170 germanici, con lieve aumento sull'anno precedente nei distretti di Tanga e di Pangani. Dai tempi del Peters ai nostri giorni non è venuta meno nei coloniali tedeschi la speranza di stabilire sulle alte terre della colonia numerose famiglie di agricoltori germanici, per giustificare il *refrain* di tutti gli africanisti di Germania e d'altri siti, che parlarono tanto della necessità di trovare terre proprie per i loro emigranti. La Germania, infatti, dal 1815 al 1879 aveva mandato 3.600.000 emigranti negli Stati Uniti e altre centinaia di migliaia seguitarono, anche dopo, a preferire l'America del Nord e quella del Sud. Per avviare in Africa gli emigranti la Società Coloniale Tedesca trasferì invano a sue spese alcune famiglie germaniche sui pendii del Kilimangiaro e del Meru, ma i risultati furono mediocri. Un'inchiesta fatta dal governatore locale ha dimostrato quali complesse condizioni richieda e in quali limiti tale importazione di europei possa essere attuata con qualche probabilità di riuscita. D'altronde la cifra annuale dell' emigrazione germanica, che era di 200.000 nel 1881, discese a soli 40.000 nel 1894 e sempre più divenne insignificante in questi

UNA CANOA SUL LAGO VITTORIA.

RECINTO E MURA IN PALIZZATE DEI NEGRI BANTU.

ultimi anni, e però codesta primitiva idea dei coloniali tedeschi si può dire completamente fallita.

L' Africa Orientale, come tutte le regioni equatoriali, non può essere che una colonia di sfruttamento e non di popolamento. Diminuita l'esportazione dell'avorio, i Tedeschi pensarono alle piantagioni di caffè. Ma nel 1904 la produzione europea non oltrepassava, in valore, i 2 milioni di marchi e l'esportazione totale i 9 milioni; e di questa non lieta situazione economica davasi colpa alla mancanza di vie di comunicazione, non possedendo allora la colonia che un tronco ferroviario di soli 97 chilometri, quello da Tanga a Korogué, ai piedi dei monti dell' Usambara. Solamente otto anni dopo, questa ferrovia, passata dopo varie peripezie nelle mani dello Stato, venne prolungata sino a Mosci, ai piedi del Kilimangiaro (352 km.) e proseguita all'ovest sino ad Aruscia.

Nel 1904 un sindacato bancario ebbe la concessione per la costruzione d'una ferrovia da Dar-es-Salam a Morogoro (220 km.) per la quale lo Stato garantiva il pagamento degl' interessi del capitale (21 milioni di marchi). Questo tratto ferroviario veniva inaugurato dal ministro Dernburg il 9 settembre 1907, il quale faceva poi votare dal Parlamento la continuazione della *Centralbahn* insieme con un primo prestito di 80 milioni di marchi, 20 milioni dei quali dovevano servire al riscatto delle azioni della Compagnia. La linea fu costruita sino a Tabora (1912) e terminata sino alla riva orientale del lago Tanganica il 1 febbraio 1914. La *Tanganykabahn* ha una lunghezza totale di 1250 km. La rete ferroviaria della colonia somma così in cifra tonda a 1600 km. Altri tronchi sussidiarii dovrebbero seguire da Tabora verso il gomito meridionale del Kagera (450 km.) per mettere in comunicazione colla grande linea centrale lo stato feudale del Ruanda, abitato dai Tussi, popolazione numerosa di razza camitica, organizzata militarmente, per cui non potè essere invaso e non conobbe le devastazioni della tratta degli schiavi. I Tedeschi sognavano perciò di farne, per lo sviluppo economico, un altro Uganda, ma « en réalité (secondo Hans Meyer) molta acqua del Kagera scorrerà ancora nel lago Vittoria prima che questo fiume sia reso navigabile, e molti milioni bisognerà spendere innanzi che il primo vaporino o battello a motore possa circolare dalle cascate Russumo sino al nord di Kigali (sede del residente germanico) e aprire così il Ruanda centrale al commercio con la costa ». Un'altra diramazione della ferrovia del Tanganica dovrebbe riunire a Kilossa la stazione di Bismarckburg a sud-est di questo lago.

CARTA DELLA VETTA DEL KIBO (SEC. HANS MEYER).

La costruzione delle ferrovie favorì lo sviluppo delle piantagioni. Queste occupavano alla vigilia della guerra un'area di 100 mila ettari circa, di cui 45 mila ad alberi di caucciù, 25 mila a canape sisal, 13 mila di piantagioni di cotone, 8 mila d'alberi del cocco e soltanto 4800 di caffè. L'Uniamuesi ha fornito la massima parte dei lavoratori negri per queste piantagioni, in numero di 83.000. Ma alte lagnanze sollevò lo spopolamento prodotto da questa tratta, poichè meno di un terzo di questi emigranti fa ritorno nel paese d'origine. I coloni si lagnano, a loro volta, della mancanza della mano d'opera e del crescente rincaro della medesima. I risultati di una inchiesta della Società per la protezione degl'indigeni, la quale raccolse molti fatti deplorevoli sul trattamento fatto a questi piantatori, pagati da 10 a 15 rupie al mese e obbligati ad un lavoro, che il Governo ha dovuto limitare a 10 ore al giorno, vennero portati anche al Reichstag, dove il noto deputato del centro Erzberger si scagliò con veemenza contro « l'esecrabile sistema delle piantagioni » qualificandolo « una maledizione della politica coloniale tedesca ».

Dal 1910 la produzione agricola europea ha sorpassato notevolmente quella indigena, calcolandosi che su 31.335.000 marchi, valore delle esportazioni del 1912-13, più di 18 milioni ossia il 58 0|0 vennero fornite dalle piantagioni. Nel decennio 1902-1912 l'aumento dell'esportazione è stato di 26 milioni di marchi. Il prodotto principale, che figura nelle esportazioni del 1913, è la canape sisal e pare che questo tessile debba essere anche per l'avvenire il maggior prodotto della colonia orientale, come la palma ad olio lo è per il Togo, il cacao per il Camerun e i diamanti (speravasi) per la colonia del Sud-Ovest.

Le importazioni, da meno che 9 milioni nel 1902, salirono in quell'anno a 49.800.000 marchi, di cui il 52 0|0 proveniva dalla Germania. Il porto di Dar-es-Salam ha fatto nel 1912-13 una cifra d'affari di 32 milioni e mezzo di marchi; Tanga per 25 e Lindi per 4 milioni.

Queste, così stringatamente riferite, sono le più positive e le recenti informazioni, che ho potuto raccogliere sulla colonia.

Quando scoppiò la guerra attuale, l'Africa Orientale Tedesca si preparava a festeggiare il compimento della ferrovia dall'Oceano al Tanganica con una esposizione a Dar-es-Salam, posta sotto il patronato del Kronprinz, di cui s'aspettava la visita! La stampa però aveva annunciato, che il suo viaggio era stato rimandato. Grandi agevolezze offriva la Società Coloniale Germanica, forte di 42 mila soci, ai visitatori, che si augurava dall'Europa come dalle fiorenti colonie dell'Africa Australe. Quale disdetta! Invece della esposizione, s'inaugurava la terribile guerra mondiale, che terminerà per la Germania con la perdita di tutte le sue colonie! Questo fato imminente ci fa oggi ripensare ai versi del Purgatorio, in cui il sommo poeta, a un altro imperatore tedesco, augurava:

> Giusto giudicio dalle stelle caggia
> Sovra 'l tuo sangue, e sia nuovo ed aperto,
> Tal che il tuo successor temenza n'aggia..

ARCANGELO GHISLERI.

PORTATORI D'AVORIO.

A PROPOSITO DI MUTILATI IN GUERRA.

LA RICOSTRUZIONE DELLA MANO.

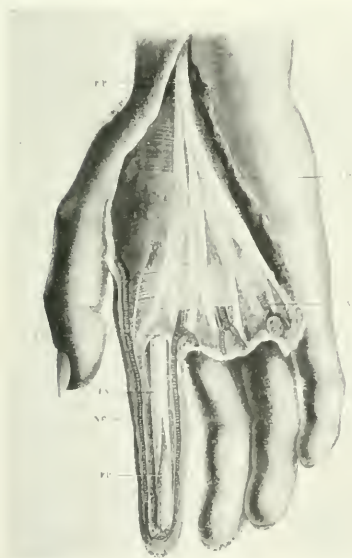
A mano — sotto il punto di vista funzionale — è la parte più importante del corpo umano, e vien subito dopo il cervello, del quale essa è interprete fedele, condividendo questa sua nobilissima prerogativa con gli organi della voce e della parola. Questi traducono in suoni il pensiero fiorito nel cervello, così come la mano materializza in lavoro dinamico e in opera statica la idea ed i concetti formulati entro alla scatola cranica. Se la parola è il pensiero fonico, il lavoro della mano è il pensiero fatto movimento e materializzato in opera umana. Tutto ciò che esiste sulla terra, e che incrosta la superficie del globo — città, dighe, terrapieni, muraglie, monumenti — e che la rende bella e gradita all'uomo — opere d'arte, terreni coltivati, marmi lavorati, opere di architettura — se è stato dapprima concepito nel cervello umano, venne poi tradotto in materia e plasmato da questo piccolo mirabile organo, che è la mano dell'uomo, da questo molle impasto di muscoli, di tendini, di nervi, sorretto da una mirabile impalcatura ossea, congegnata in modo da permettere i più delicati movimenti e le più fini manovre. La spalla, il braccio e l'avambraccio sono al servizio della mano, e sono costruiti per essa, la quale per essere situata — come giustamente osservava un illustre anatomista — alla estremità d'una colonna ossea polimembra, diventa più mobile e più atta al suo ufficio. Composta di una trentina di ossa, e resa mobile da quaranta muscoli, e quindi dotata della solidità necessaria per gli sforzi più faticosi e della mobilità più arrendevole e più svariata per i delicatissimi lavori dell'arte, la mano dell'uomo, con il suo ben ordinato meccanismo, corrisponde pienamente a quella superiorità spirituale, per cui l'uomo, la creatura più povera di difese naturali, si solleva e regna sulla natura organica ed inorganica. La squisita sensibilità dell'involucro cutaneo della mano, specialmente nella regione palmare, innalza questa piccola e fragile parte corporea ad organo del tatto, il quale è mobile in tutti i sensi dello spazio, e nel quale noi ravvisiamo l'estensione e le proprietà fisiche della materia.

LO SCHELETRO DELLA MANO NORMALE VISTO CON I RAGGI RÖNTGEN.
(Tonta, *Raggi Röntgen* — Ed. Hoepli).

La mano, atteggiandosi a cucchiaio, ci serve di scodella nel bere e nel razzolare; ripiegata su sè stessa, si trasforma in largo e forte uncino, di cui ci serviamo nell'arrampicarci; se essa oppone il pollice alle altre dita, diventa robusta pinzetta, capace di prendere e tastare i minimi oggetti; se alle dita chiuse essa sovrappone il pollice robusto, si trasforma in pugno, che stringe e sostiene gli oggetti pesanti, e che, vibrato con forza, si fa mar-

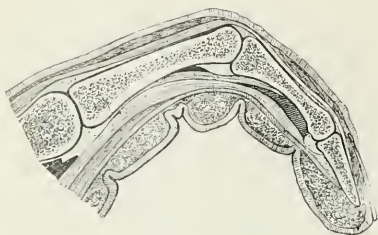
tello; se essa raccoglie le dita verso il cavo della mano, ne risulta uno spazio chiuso e vuoto, cui il pollice può fare di coperchio a foggia di scatola; se nella sua totalità essa si ripiega verso la regione dorsale, addiventa robusto puntello, e serve mirabilmente a sospingere. La ineguaglianza delle dita è ottima disposizione per la preensione degli oggetti sferici, e l'agilità delle dita stesse permette le più delicate e svariate manovre di movimento, così come le profonde incisure, che separano dito da dito, permettono di incrociarle in modo da aversi un potente strumento di compressione, un vero strettoio.

Il citato anatomico soggiunge che l'antico proverbio *manus manum lavat*, esprime la necessaria concorrenza delle due mani per la esecuzione di certe funzioni; una mano mancante può essere imperfettamente supplita dall'altra, e la perdita d'una mano costa assai più di quella d'un occhio, imperocchè per vedere, fatte le debite proporzioni, è sufficente un occhio solo. Le innumerevoli creazioni dell'arte, sollecitate dalla necessità e raffinate dall'intelletto, sono prerogativa esclusiva dell'uomo, dalla cui mano soltanto possono essere realizzate. Noi non possiamo immaginare alcun apparecchio, il quale, aggiunto alla mano, accresca la perfezione di questo meccanismo. Qualunque supplemento sarebbe più d'impaccio che di aiuto. Un sesto dito non aggiungerebbe certo alcun perfezionamento alla mano. La mancanza di questa parte corporea sarebbe somma sventura per l'uomo se la scienza moderna non avesse trovato il modo di rimediarvi efficacemente, poichè l'uomo non è che cervello e mano. Ricostruire la mano vuole dire quindi ricostruire l'uomo, e la scienza, che riesce a rifare un organo prensile sul moncone mutilato, un organo, che come la mano vera si muova, e come la mano sia alla dipendenza diretta del cervello, una simile scienza assurge all'altezza di una vera potenza creatrice.

IL MIRABILE CONGEGNO DEI TENDINI PER LA ESTENSIONE DELLA MANO.

IL MIRABILE CONGEGNO DEI TENDINI PER LA FLESSIONE DELLA MANO.

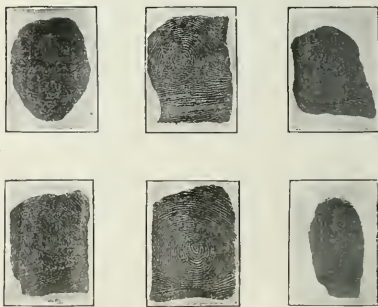
(AC, arteria collaterale. — AP, aponeurosi palmare superficiale. — CT, scanalatura fibrosa dei tendini flessori. — FP, tendine del flessore profondo. — FS, tendine del flessore sublime. — NC, nervo collaterale delle dita. — PP, tendine del muscolo piccolo palmare).

* * *

La mano è l'uomo, e la superiorità di questi su tutti gli altri animali sta appunto in questo mirabile congegno anatomico fornito di un pollice

SEZIONE DI UN DITO.
(Nella parte mediana, le ossa delle falangi; all'esterno delle ossa, i tendini e i muscoli).

opponente. Il mutilato della mano — specialmente se è la destra — non deve essere grossolanamente considerato — come il mutilato della gamba e del piede — un essere, nel quale sia solo profondamente alterata la integrità fisica e funzionale di una parte corporea, ma bensì come un individuo, nel quale al difetto anatomico e alla limitazione funzionale, possono associarsi speciali e gravi limitazioni di ordine psichico ed intellettuale. Queste limitazioni si traducono, nella vita, in una incapacità di lavoro e nella soppressione di tutto quel lavorìo cerebrale, che si esteriorizza nel lavoro stesso, e nella mancanza di tutte quelle sensazioni di ordine psichico e morale, che con il lavoro sono strettamente congiunte.

Reintegrare quindi, anche in parte, per via chirurgica e meccanica, le manovre muscolari soppresse dalla mutilazione, vuole dire ridare vita fisica e psichica all'individuo, vuole dire completare l'individuo non solo nelle manchevolezze anatomiche, ma anche nelle conseguenti deficenze delle attività cerebrali esercitanti il dominio sugli organi del movimento. Vuole dire rifare il valore dell'organismo svalutato dalla mutilazione, e tenere ridesta quella regione cerebrale, che rimarrebbe inerte per mancanza dell'organo, cui trasmettere la propria attività. Basta pensare quali opere finissime e quali minuti lavori riescano a compiere le dita di alcuni artefici — incisori, cesellatori, lavoratori di pietre dure, orafi, mosaicisti, orologiai — per mezzo della squisita manovra dei muscoli della mano guidati e sorretti dal vigile *occhio* (mi si permetta la parola) del cervello, per comprendere come al mancato lavorìo delle dita, in seguito a mutilazione, deva associarsi la inerzia di quella parte cerebrale, sotto il cui dominio il fine e minuto lavoro si svolge. La perfezione, che con l'esercizio l'uomo raggiunge anche nei lavori più difficili, non è solamente dovuta ad una più squisita capacità funzionale acquistata dai muscoli, ma è originata anche da una maggiore ginnastica cerebrale. Il lavoro della mano è strettamente connesso con il lavoro del cervello. La inerzia della prima si traduce nella inerzia parziale del secondo. Mutilazione della mano non è quindi solamente soppressione di lavoro funzionale muscolare, ma è anche arresto di determinata attività del cervello.

In seguito a queste considerazioni di ordine non solamente umanitario, ma pratico e sociale, i chirurgi moderni — quelli che hanno già abbandonato il vecchio ed irrazionale metodo delle mutilazioni quasi sistematiche, ma si ispirano ai concetti d'una chirurgia eminentemente conservatrice — si sono seriamente preoccupati del problema della conservazione e della ricostruzione della mano ferita, specialmente in questi due ultimi anni, nei quali la più insensata ed inutile delle guerre — esplicazione psichica di una innata follìa sanguinaria propria di criminali — ha distrutto la integrità fisica di tanti giovani uomini. Lo studio dei mezzi scientifici capaci di utilizzare le energie soppresse dalla mancanza della mano è opera di alto interesse sociale, dal momento che esso si propone lo scopo di tramutare in forza viva e in lavoro produttivo quelle energie, apparentemente morte se abbandonate a sè stesse, che ogni parte

IMPRONTE DIGITALI DEI POLPASTRELLI DELLE DITA DELLA MANO.
(Sono un elemento prezioso di identificazione individuale).

mutilata ha latenti nei suoi residui, anche piccolissimi, e nelle estremità muscolari e tendinee dei suoi monconi.

Per tale ragione la chirurgia e la protesi moderna non si accontentano più della semplice sostituzione materiale delle parti mutilate, a scopo prevalentemente estetico e statico, ma studia tutti i mezzi per limitare e circoscrivere la mutilazione, e insieme sfruttare ogni parte anatomica disgraziatamente privata della sua naturale appendice, proponendosi due obbiettivi, la utilizzazione d'ogni valore personale — intelligenza, propensione ad un determinato lavoro, capacità speciali — e insieme lo sfruttamento di tutti quei fattori di possibili energie muscolari e di motilità, che sono determinati dalla qualità, dal grado, dalla località, dalla quantità della parte mutilata.

DECORSO DELLE VENE DEL DORSO DELLE MANI IN TRE PERSONE DELLA STESSA FAMIGLIA.
(Il decorso delle vene del dorso della mano è un dato anatomico utilissimo per la identificazione personale).

∴

Affinchè il ferito della mano mutilanda possa conservare di essa il massimo di parti semoventi e sensibili, con cui mettersi a contatto diretto con il mondo esterno, e possa offrire nelle parti anatomiche residue alla mutilazione, il massimo di elementi plastici per creare, con artifici chirurgici, una protesi suscettibile di movimento e di lavoro — una protesi cinematica —, i chirurghi moderni hanno profondamente studiato quali siano i casi, nei quali è indicata la totale amputazione della mano, e quali quelli in cui la mano deve essere parzialmente conservata. Si è convenuto che quando la mano, in seguito a lesioni gravi delle parti molli e delle ossa, rimane rigida stabilmente ed immobile, e quando per causa della profondità del trauma e della retrazione delle cicatrici, diventa sede di intensi dolori, che in niun modo possono essere eliminati, è meglio procedere ad una operazione mutilatrice, e applicare al moncone un apparecchio permettente la funzionalità del braccio. Quando il trauma ha colpita e distrutta una porzione anche rilevante della mano, l'amputazione deve possibilmente circoscriversi alle parti non suscettibili di guarigione, rispettando anche l'ultimo residuo della mano stessa, sia che esso sia attivamente mobile od immobile, poichè anche il più piccolo residuo può diventare una parte palpante e sensibile nella esecuzione del lavoro, e servire più o meno di uncino, di tanaglia, di pinzetta. Anche da minu-

MANO RACHITICA VISTA CON I RAGGI RÖNTGEN.
(Tonta, Manuale Hoepli).

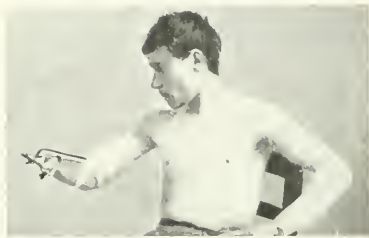
FRATTURA DELLA TERZA FALANGE DELL'ANULARE E DELLA PRIMA FALANGE DEL MIGNOLO.
(Tonta, Manuale Hoepli).

soltanto sperare nella sua vitalità, si deve lasciare in sito, anche se nella mano deformata rimanessero residui bizzarri. Un solo polpastrello di un unico dito può costituire la piccola rocca del senso del tatto. Una sola falangetta può diventare un ottimo strumento prensile. Per avere in ogni residuo della mano ferita la possibilità del movimento, la scienza moderna consiglia di fare eseguire movimenti passivi frequenti alle parti in via di cicatrizzazione, e di praticare questi movimenti in tutta la loro ampiezza, per evitare il pericolo che la retrazione delle cicatrici e la loro durezza impediscano alla mano di muoversi, e la tengano permanentemente rigida. La mano giunta a completa cicatrizzazione deve possedere interamente quella mobilità, che secondo il genere della lesione, è meccanicamente possibile nelle guaine tendinee e nelle articolazioni.

La chirurgia moderna, compresa dell'importanza della mano, vuole che quanto rimane di questa preziosa parte corporea sia indoloro, tanto spontaneamente che alla pressione, ed abbia la sensibilità

FRATTURA DEL RADIO CONSOLIDATA.
(Tonta, Manuale Hoepli).

scoli residui della mano si può avere un organo di sorprendente attività funzionale, specialmente se l'arte chirurgica, per mezzo di una abile plastica e di una protesi sapiente, sappia usufruire di tutto ciò che di mobilità e di sensibilità è nel moncherino. Una simile riparazione e ricostruzione e correzione della mano mutilata, se è un compito straordinariamente difficile, è però un trionfo della scienza moderna, la quale in questo campo si lascia guidare solamente dal concetto che « la forza di ogni pugno è necessaria alla patria per la guerra con le armi, così come l'abilità di ogni dito è necessaria alla nazione per la lotta economica ». Anche un solo frammento di dito, che sporga dal residuo cruento del palmo della mano, deve essere rispettato come quello che può diventare uno strumento di presa ed un uncino, attivamente mobile e sensibile, di straordinaria capacità funzionale. Un chirurgo moderno ha recentemente asserito che anche dita pendule con falangi rotte possono divenire una parte senziente, e quindi straordinariamente importante, d'una tenaglia di presa. Si è convenuto che ciò che è certamente vitale, o lascia

L'ANSA TENDINEA O MOTORE PLASTICO.
(Secondo il metodo italiano di protesi cinematica del Dottor G. Vanghetti).

DISTENSIONE E ALLENAMENTO DEL MOTORE PLASTICO.

tattile, e sia di forma adatta alla presa, conservando forza e mobilità nei residui.

* * *

La varietà delle mutilazioni della mano porta con sè la varietà degli apparecchi di protesi. Oggi non si vuole più un apparecchio che sostituisca materialmente la mano, ma si cerca una protesi, che sostituisca l'organo funzionalmente. Oggi si esige che la mano artificiale, utilizzando tutti quei residui anatomici, che poterono essere salvati dalla mutilazione, e sfruttando la motilità delle estremità dei muscoli e dei tendini recisi, sia dotata d'una energia funzionale di movimento che si avvicini a quella

SUL MONCONE DI AMPUTAZIONE FURONO COSTRUITI DUE ANELLI DI TRAZIONE, O MOTORI PLASTICI, UNO PER LA ESTENSIONE ED UNO PER LA FLESSIONE.
(Operazione del Prof. Ceci con il metodo Vanghetti).

L'ANELLO DI TRAZIONE, O MOTORE VIVENTE COSTRUITO SUL MONCONE.
(Operato dal chirurgo Prof. Ceci di Pisa). All'anello plastico di trazione viene applicato l'apparecchio ortopedico (veggasi figura seguente).

APPARECCHIO ORTOPEDICO (DELL'ORTOPEDICO REDINI DI PISA) APPLICATO ALL'ANELLO TENDINEO DI TRAZIONE E MOVIBILE SECONDO LA VOLONTÀ DEL MUTILATO.

(Operato dal chirurgo Prof. Ceci dell'Università di Pisa).

naturale, e sia alle dipendenze del cervello. Il mutilato, in una parola, mediante il suo moncherino, deve potere trasmettere allo strumento protetico la sua volontà di movimento, e lo strumento, accogliendo il lavoro muscolare dei residui del moncone, deve potere tramutarlo in movimenti attivi destinati ad un determinato lavoro. L'apparecchio quindi — come la mano anatomicamente e funzionalmente sana e perfetta — è in relazione diretta con il cervello, in una telegrafia di strumento trasmettitore e di strumento ricevente. Quello che oggi si fa, non è quindi una sostituzione materiale e statica della mano, ma una vera e propria ricostruzione dinamica.

Questa ricostruzione dinamica è stata resa possibile al suo maggiore grado e al suo massimo effetto da un ideale artificio chirurgico, che è gloria tutta italiana, e che costituisce il metodo più moderno e più perfetto della chirurgia ortopedica. Un modesto medico italiano, che vive in un piccolo centro della Toscana, a Capraia di Firenze, esperimentando pazientemente sugli animali, ha risolto il problema di animare, con la contrazione muscolare volontaria dei monconi, l'apparecchio protetico. Il dottor Giuliano Vanghetti — tale è il nome del genialissimo scienziato italiano — ha pensato che le estremità libere dei tendini tagliati dalla mutilazione potevano servire come elemento di trazione muscolare, qualora si potesse conservare ad essi la naturale mobilità. Egli ha pensato quindi di utilizzare i muscoli e i tendini dei monconi d'amputazione, unendo fra di loro, a forma di anello, le estremità libere tendinee, e ricoprendole di pelle, così d'avere delle anse, che per essere alle dipendenze dei muscoli, e quindi suscettibili di allungamento e di raccorciamento, possono effettuare il movimento di flessione e di esten-

LA MANO PRENSILE ARTIFICIALE.

Spiegazioni. — Le figure sono ricavate da disegni forniti dal fabbricante Redini di Pisa. — Le linee grosse nere, unite e punteggiate, rappresentano i tendini. — Nel carpo è disegnato il trasformatore. — Le linee a zig-zag nella regione metacarpica sono le molle flessorie del pollice. — Le linee a zig-zag nelle dita sono le molle flessorie di ciascuna articolazione montate sull'asse della stessa. — Il bottone sul pollice serve a fissare l'articolazione, quando si voglia.

IL MOTORE PLASTICO ARMATO DELL'APPARECCHIO ORTOPEDICO MOVIBILE A VOLONTÀ.

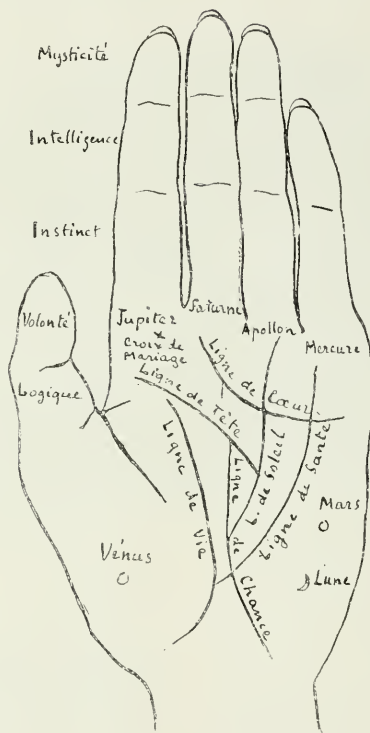
sione, qualora i monconi siano messi in comunicazione con una adatta mano artificiale. Per ottenere questo risultato, il Vanghetti ha proposto di cucire insieme i capi liberi dei tendini della flessione, così da formare un'ansa, la quale costituirà un *motore vivente*, ad anello. Uguale operazione si deve praticare sulle estremità libere dei tendini della estensione, così d'avere una seconda ansa, la quale formerà un secondo motore vivente, ad anello. Si avranno così due anse, una che contraendosi per l'azione dei muscoli con i quali è collegata, estenderà la mano artificiale, raddrizzandola verso il dorso della mano stessa, ed una seconda ansa, che contraendosi, per il raccorciamento delle masse muscolari da cui dipende, fletterà la mano artificiale, ripiegandola verso il palmo. Questi movimenti di estensione e di flessione possono essere trasmessi ad un apparecchio fissato alle due anse, ai due motori viventi, avendosi così uno strumento capace di movimenti dipendenti dalla volontà della persona mutilata.

Con questo mirabile metodo, nel quale brilla tutta la genialità della intelligenza italiana, si possono ricostruire mani e dita, utilizzando quelle estremità tendinee, che una volta venivano lasciate inerti entro i monconi d'amputazione, e ridonare così, per via chirurgica e protetica, la funzionalità intera della parte perduta ad ogni moncone d'amputazione, sostituendo, per mezzo di motori plastici, tutti i muscoli, che in esso sono racchiusi, e dando alla mano, ai piedi e alle dita artificiali tutti i movimenti naturali.

MEISSONIER: STUDIO DI MANO.

La scienza moderna ha quindi non solamente il vanto di avere studiato i modi di conservare anche i più piccoli residui della mano ferita, per sfruttarli come organi di movimento e di tatto,

ma ha anche la gloria di sapere ricostruire questo mirabile organo, che è fra i più utili e necessarî alla vita umana, l'esecutore materiale di tanta parte di idee, di pensieri, di concezioni, formulate nel cervello. La mano, questa piccola parte corporea, la quale ha potuto cambiare faccia alla terra, perforando montagne, congiungendo oceani, fabbricando città, imprigionando le acque, creando monumenti, ha trovato nell'uomo stesso il suo vigile e solerte operaio, intento a riparare ai guasti del suo perfetto congegno, a rifare le piccole parti perdute, a mantenere vive le potenti energie nascoste, a rianimarlo alla vita, al movimento, al lavoro.

Giovanni Franceschini.

LA MANO CHIROMANTICA.

(Da un antico trattato francese di Chiromanzia).

I VESPRI SICILIANI.

CAUSE ED OCCASIONI DI GUERRA.

ONO ancora due dichiarazioni di guerra che ci mettono in preseuza di uno dei più gravi feuomeni de la vita: lo scoppiar di una guerra. Ciò che ha indotto la Rumenia a levarsi contro de l'Austria, e sopratutto l'Italia a tutelare i proprii interessi e il proprio onore in rapporto a la Germania, era imminente da molto tempo, gravava nei presentimenti comuni come una nube gravida d'estate. Lo stato d'animo che vi preludeva, fece sentire abbastanza a tutti che sono momenti di eccezionale intensità di vita, di grave elaborazione interiore il cui peso si determina specialmente ne la responsabilità che ognuno suo malgrado s'addossa. Felici le coscienze, felici le nazioni che ne l'imminenza di una così sovrana decisione, si sentono forti di un buon diritto e sopratutto è il dovere che le arma: almeno così sono liberate dal dubbio di essere trascinate illusoriamente dal solo cieco egoismo. Le provocazioni germaniche che i giornali dovevano quotidianamente e sempre novellamente ricordare, non potevano più lasciarci inerti e silenziosi. Ne le patriottiche dimostrazioui che hanno celebrato la nuova dichiarazione nostra di guerra, un grido s'è ripetuto più costantemente che è la più bella forma di risposta ai torti ed a le offese altrui, il più simpatico grido di guerra: « Viva l'Italia! ».

Sì, al grido di « Viva l'Italia! » non par guerra quella che si iuizia, ma una bella restaurazione del sacrosanto diritto di un popolo e de la sua più prospera pace.

⁂

Nessuna forza dovrebbe esser maggiore de la logica, ma s'anche alcuno ben l'estima, a la ragione di cui ci vogliamo armare ci si ricorre quando già la contesa, il conflitto è avanzato ed una cosa omai solamente urge: ottenere un esito favorevole, affrettare una vittoria. Così fatto è l'uomo, e fortunato chi è trascinato nei fatali conflitti almeno giustificato e indotto non solo da impulsi istintivi ma da

legittime reazioni, da logici comandamenti del diritto, de la ragione che non risolveranno mai lo sviluppo de la sua azione bellica, qualunque sia per esserne l'esito, in una condanna de l'impulso primitivo. Riandando le singolari occasioni da cui si suscitarono le prime scintille di incendî guerreschi non ci sarà difficile, spesse volte, in una nota d'accento sincero, riscontrare una legittima coscienza presso l'uno fin dal principio de le ostilità, come poi mai potranno essere inventariate per metterle distintamente a l'attivo o al passivo del progresso umano? Ad ogni passo de la storia l'uomo ne ha fatto l'esperienza; e se gli è possibile meritare l'assoluzione dai sanguinosi addebiti che gli vengono fatti dopo lo stordimento e la rovina de le catastrofi, è solo perchè ordinariamente la sua condotta non fu dissimile da quella d'un ardente e inconscio fanciullo che dopo la rissa si sente accasciato ed

GUIDO RENI: IL RATTO DI ELENA — PARIGI, LOUVRE.

una insidiosa malizia presso l'altro nuovo avversario. Ma non sempre sono così definite le ragioni de le parti contendenti, oppur sono tanto piccole al paragone del terribile effetto che esse hanno prodotto. E quelle « ragioni » non avrebbero poi condotto a tanto sproporzionate catastrofi, se ad essa concomitante non era tutto l'ambiente morale, politico e sociale insieme che germinava i principî d'una crisi vasta e tremenda. Le cause de la guerra? Ma come stupirsi di non saper adeguatamente rispondere ad una tale legittima domanda, se l'umanità è sovente trascinata nel turbine degli avvenimenti da l'azione di molteplici influenze note ed ignote che mai e umiliato in misura maggiore, pare, del torto stesso che vorremmo dimostrargli.

Nel presentare ed esaminare un « casus belli », oggi specialmente, dopo un perfido abuso de le più sacrosante parole di « neutralità inviolabile », di « diritto internazionale », di « libertà e indipendenza nazionale » — è solamente la speciosità esteriore d'un fatto qualunque, più grande o più piccolo, che osserviamo di passaggio... perchè, procedendo oltre, confonderemmo di più noi stessi se tutto ciò che fu « pretesto » continuassimo a prenderlo in considerazione a la stregua d'un giocattolo infantile abbassando e trattando i veri benchè men

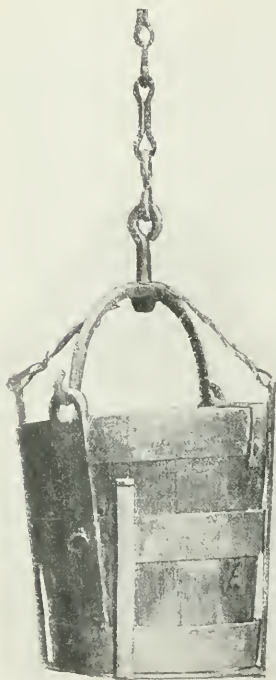
noti motivi d'una qualuuque de le vaste tragedie umane.

Non ci scandolezziamo dunque se ancora dai libri de la nostra letteratura pedagogica non è opportuno scartare le antiche favole e i vecchi apologhi. se la mente dei nostri figli dobbiamo educarla mettendola in guardia fin da la più tenera età da la prepotente e crudele sopraffazione del lupo a danno de l'agnello. Da quanto apprendemmo quest'arte di svelare più che non si velino sotto l'allegoria, le più amare verità! Eppure ci sentiamo ancor oggi gli stessi di fronte a l'opportunità che ci suggerì e ci indusse a rappresentare ne la finzione di animali parlanti i drammi oscuri de le passioni umane, i turbamenti de le più pericolose energie che a stento reprimiamo in noi stessi. E non fu mai lontano da noi questo mondo imaginario, se prestavasi agli animali inferiori gli stessi sentimenti, atti e parole de l'uomo; l'uomo si confessava per un bisogno istintivo attraverso a l'arte, a la letteratura, si confessava agli altri, e — fosse anche mancato a colui a cui si confessasse — tutto

IL RATTO DELLE SABINE (BRONZO SULLA BASE DEL GRUPPO OMONIMO DI GIAN BOLOGNA). FIRENZE, LOGGIA DEI LANZI. (Fot. Brogi).

narrava e ripeteva a se stesso sotto l'allegoria de la favola ammonitrice, a costo, come in realtà accadeva, di ricorrere ad uno specchio, per trovare almeno in esso riflesso uno a cui parlare, a cui confessarsi, a cui disfogarsi. L'uomo che ritorna tanto facilmente ai vecchi errori, sempre, suo malgrado, la verità de la propria morale condizione pericolante o pericolata manifesta irresistibilmente: lodevole inclinazione che somiglia a la pietosa simpatica bellezza del pianto che il con-

scio errore narra con le lagrime, e lava e cancella.

A un tribunale supremo di giustizia vorremmo richiamare i « casus belli » de la Storia: ma, omettendo tutti quelli che nel passato e ne lo stesso

MODENA: LA « SECCHIA RAPITA » CHE CAUSÒ LA FEROCE GUERRA FRA I BOLOGNESI E I MODENESI.

tragico presente ebbero tutto il tragico aspetto proporzionato di ragione sovrana, sarebbe possibile approfondire le cause prime ed essenziali di cui l'ultimo fatto che suolsi recare come motivo di dichiarazione di guerra, non è più grave de lo sventolìo d'un vessillo, del suono d'una tromba guerresca intimante la battaglia?

Non ci si può evidentemente accontentare di quello che appare, e non si può tutto comprendere, tutto spiegare. Enimmi sopra enimmi; e mentre il pensiero invano tenta di forzare le porte de l'arcano, l'impeto furioso de la vita sopravviene, tutto trascina e travolge con sè: noi con le nostre illusioni, con le nostre passioni, coi nostri gingilli di vanità, con le nostre insidíe di crudeltà ambiziosa. E andiamo innanzi attraverso a le più tremende crisi de la storia, che prima non avremmo imaginato che con orrore, e non ci saremmo giudicati capaci di affrontare. Diciamo parole stolte che intoniamo stranamente e smoderatamente, facciamo atti le cui puerili o tragiche conseguenze a noi sono ugualmente inspiegabili. Da che altitudini guardiamo gli avvenimenti ora? forse ci si chiederà. Oh, rispondiamo, non di troppo alto, ma da vicino, dappresso a la vita nostra quotidiana, essendoci famigliarizzati coi fenomeni più gravi e complessi de la politica e sociale compagine umana.

Facendo la storia dei « casus belli » si può ritrarli ne la loro vera luce, le disparate proporzioni di quelli accostandole ne lo sfondo in cui cominciarono ad agire, a le conseguenze immani che se ne svilupparono. Chi potrà meglio illuminare e commentare l'aggressione austriaca che col proclama stesso con cui risponde Vittorio Emanuele II il 29 aprile 1859? Rileggiamo:

« Popoli d' Italia!

« L'Austria assale il Piemonte perchè ha perorato la causa della comune patria nei consigli dell'Europa, perchè non fui insensibile ai vostri gridi di dolore. Così oggi è intero il diritto della Nazione, ed io posso in piena libertà sciogliere il vóto fatto sulla tomba del mio magnanimo genitore! Impugnando le armi per difendere il mio trono, la libertà dei miei popoli, l' onore del nome italiano, io combatto pel diritto di tutta la Nazione.

« Confidiamo in Dio e nella nostra concordia, confidiamo nel valore dei soldati italiani, nell'alleanza della nobile nazione francese, confidiamo nella giustizia della pubblica opinione.

« Io non ho altra ambizione che quella di essere il primo soldato dell' indipendenza italiana ».

Queste nobilissime parole non fanno esse giustizia prima ancora de le armi, di quel vile pretesto a cui ricorre l'ingiusto oppressore in terra straniera? Portato dal possente impulso di giustizia che sorge provocato, il pretesto medesimo vola via, scompare

al pari di una piuma leggera in balìa del vento. E, ingaggiata la lotta, che ci ha più a fare il ricordo stesso di quanto il prepotente adduceva da principio come motivo impellente?

Apriamo la storia dei sogni, e dei fatti umani. Elena bella fu rapita da Paride, non nuovo episodio ne la storia la bellezza affascinante: ma questa volta fu cagione d'una de le più memorabili guerre a cui la Poesia stessa ha rivolto il suo sguardo interessante contribuendo più che altro ad immortalarla. L'arte sopratutto poetica si compiacque de l'intreccio de l'avvenimento che ne derivò: noi possediamo un capolavoro in più: ma, di grazia, e soldati e navi, e lutti e contese, e un assedio lungo dieci anni, e uno strazio crudele di membra e di vite umane che relazione mantennero con la bella rapita? E tutto ciò sarebbe accaduto per semplice cagion sua, se da tempo, se da anni ed anni, se da tutta l'anima collettiva di un popolo non si fosse accumulata tanta forza di propulsione e d'offesa contro di un altro popolo? Crediamo fermamente di no. Del resto, si osservi che la poesia stessa non si dilunga a spiegare tale motivo di ostilità già dichiarato, nè tenta commuoverci: essa narra e narra soltanto. Gli è che mai come qui la poesia fu veramente rappresentativa del fenomeno di cui parliamo: gli è che, insomma, c'è bisogno di lottare, c'è bisogno di intraprendere, sia pure con offesa anche del diritto altrui, c'è bisogno di tradurre in azioni più o meno disordinate, eccessive, fatali una possa ribelle mal repressa in noi, e ne l'anima popolare. Presso un popolo notevolmente egoista troppo spesso si esalta la più meschina riuscita, la più trascurabile influenza, il più modesto valore. Avvezzi a questa megalomania, il solo tono elevato de la propria voce, tutta albagia e pretensione, suona come un'affermazione già di troppo ingrandita, del proprio « io », un innalzamento ostile su di chi ascolta, una dichiarazione di guerra. E se si vorrà dare un qualunque senso a questo turbine di passione che diviene più forte de l'individuo stesso, le parole suonano vane, chi le grida, dà segno de la sua confusione e de la sua incapacità di dominarsi di fronte alla follìa offensiva che lo invade come chi vacillando cerca il più vicino appoggio che reggere lo possa.

La meditata consapevolezza che coltiva questo facile terreno, affretta la crisi ultima e la catastrofe. Sfrondiamo pure, quant'è possibile, lo stesso racconto leggendario del ratto de le donne Sabine, che l'arte stessa si compiacque di cogliere sotto non disaggradevoli aspetti: ciò che fu voluto a gli scopi de la nascente città di Roma, se divengano anche causa od occasione di guerra, avranno, per chi la

MODENA: TORRE GHIRLANDINA, DOVE SI CONSERVA LA « SECCHIA RAPITA ».

pensò, il valore d'una decisione sovrana che ha dei modi barbari, se volete, ma rientra ne le provvidenze di governo imprescindibili. Verrà la guerra, e, se non si potrà scongiurare, si svolgerà fino a la sua fine, ma forse ancor molto tempo dopo non si saprà dove incominci il diritto degli uni e dove

finisca il diritto degli altri. Quello che importava raggiungere, raggiungere si doveva: e il pretesto, il « casus belli » assurto anche a dignità e valore di causa grave e proporzionata, fluttua sempre negli orizzonti teorici.

Le generazioni si succedono, i popoli si fanno anche amici: — quelli che ieri si combattevano, — si fanno alleati: per quante ingiustizie si siano da l'una o da l'altra parte commesse, la vita naturalmente le risolve, coadiuvata da possenti virtù pacificatrici interiori, e mentre la ragione umana ancora discuterebbe e non troverebbe ancora il modo di rendere giustizia a gli uni o a gli altri, le vincenti forze di simpatia sociale tolgono di mezzo ogni ostacolo a la fiducia reciproca e a le fratellevoli relazioni. Fu sempre così? Non sempre, ma fortunatamente il più de le volte. Perchè? Ma perchè guai a l'umanità se le cause indotte consciamente o inconsciamente per dividere l'un popolo da l'altro, non fossero mai state eliminate, anche senza palesi riparazioni di tutti i danni che ne conseguirono ingiustamente, — guai se, una per una, tutte fossero continuate ad esistere le divisioni fra popolo e popolo e accampati i pretesti per queste! Tutta l'umanità sarebbe scissa non solo fra nazione e nazione, ma fra città e città, fra famiglia e famiglia!

Ma il « casus belli »?... Oh se tra le cause di una guerra v'hanno le occulte, — le vere, — e le apparenti, svaniranno le seconde, insoluti enimmi de l'azione misteriosa di cause occulte che ad un dato momento cessarono di agire, e le generazioni successive non si appiglieranno più a quelle medesime per cedere a de le nuove somiglianti. Alterna vicenda che ci giova almeno anche sotto falsi aspetti, a richiamarci al diritto, a la giustizia, se anche per disavventura non fossero da la parte di chi non oserebbe tuttavia muovere un dito senza richiamarsi ad essi.

Dove s'andrà a rifugiare la giustizia in un episodio come quello famoso del Dey d'Algery? Val la pena di richiamarlo ne la sua fantastica parvenza.

Un giorno d'aprile de l'anno 1827 il dey Hussein d'Algery a le dipendenze del Sultano, e Deval, console generale di Francia, si trovarono a chiedersi una scambievole resa di conti di vecchia data. È facile che in tali circostanze non si sentano abbastanza tranquilli i proprii nervi, e si scordi che l'essere investiti d'una sovrana rappresentanza fa sì che il braccio nostro che provoca od aggredisce e colpisce, non è più il braccio nostro, ma de la nazione rappresentata. Il dey d'Algery irritato ne la discussione del momento, colpisce con un ventaglio piumato Deval, console di Francia. Imaginate che in Europa nessuna cosa fece tanto rumore quanto quel colpo di ventaglio. Si esigettero da parte del re di Francia, che era allora Carlo X, scuse e riparazioni, sempre rifiutate dal barbaro altero. Ma se il tenersi su le sue, appagava l'indomabile indole del dey incapace di sottomissione, faceva buon giuoco a la Francia che col mantener viva l'irritazione provocata da quell'atto offensivo, anzi accrescendola col tempo, legittimava omai la sua scesa in campo, ed affrettava la colonizzazione d'una zona sotto tutti gli aspetti utilissima a la Francia. Fu una vera causa di guerra quella, o solamente un'occasione? Ecco: più esattamente potrebbe appellarsi col termine latino di « casus belli », definizione che esprime tutto quel vago che investigando le origini di una guerra, ci lascia il più de le volte tanto perplessi.

* * *

Naturalmente il cogliere i più futili pretesti (si tratta sempre di apparenza) pare anche indicare quanta fretta induca la passione o de l'ambizione o de l'odio ad agire. Al contrario di quanto ci vien narrato in questo aneddoto del Ministro Fossombroni. Il suo segretario particolare (allora si chiamava *commesso fiduciario*) un giorno gli presentò un cumulo di carte per la firma, ma, per una fatale distrazione, non nuova anche in simili frangenti, scambiò il calamaio col polverino e imbrattò tutti i fogli. Il povero segretario imaginate come rimase: stupito e confuso, seppe solo esclamare: — E ora? — E ora, rispose placidamente il ministro, si va a desinare. — Ma e gli affari? — Domani, mio caro, domani. Il desinare brucia, lo Stato no.

E soleva lo stesso ministro ripetere che « il mondo va da sè », come per quel giorno la Toscana si governò da sè. Solamente, se andasse sempre da sè, anche per riguardo a gli affari di Stato, meno follìe entrerebbero a scompigliare, quando meno lo si pensa, il mondo.

Gli è che nel perdurare di uno stato normale di cose, del quale dapprincipio forse ci si compiacque, e nel quale ci si è riposati lungo tempo, crescono contemporaneamente considerazioni nuove, si sviluppano nuovi motivi, e un bel giorno ci si trova

in tale stato di malessere che si corre istintivamente in cerca di un pretesto, d'un'occasione che dia sfogo al bisogno individuale di un sovrano, o collettivo di un popolo, il quale era cresciuto al suo massimo grado. È così che rettamente o disordinatamente

IL COLLOQUIO D'EMS, FRA IL RE DI PRUSSIA E L'AMBASCIATORE DI FRANCIA.

vengono meno o si corrompono le cordiali amicizie o alleanze fra i popoli e irrimediabilmente conviene ci si separi, perchè la vita è divenuta impossibile. Non è tutto questo una esatta analisi di quella psicologia che accompagna i « casus belli » comuni de la storia?

Ricordiamo benissimo quella guerra di Crimea a cui partecipò lo stesso allora piccolo Piemonte e ne riportò un cresciuto prestigio da meritare l'eredità de l'indipendenza italiana. Ebbene. Sebastopoli e la coalizione francese, inglese, turca e piemontese ebbero origine da una questione riguardante i religiosi custodi dei Luoghi Santi.

Conviene ricordare che una tradizione di più d'una diecina di secoli che fu nel decorso di questi confermata molte volte da gli stessi Sultani concedeva ai cattolici sotto la protezione del governo francese la custodia dei Luoghi Santi sì a Gerusalemme che a Betlemme. Naturalmente anche fin dal principio, ciò non poteva non ingelosire i Greci, semenza di discordia, e questo appariva in tutte le circostanze; ma il peggio si era che i tentativi di togliere a la Francia una tale protezione, erano incoraggiati dal

governo russo. L'altalena incresciosa durava da lungo, e molti governi s'erano cambiati in Francia e la tolleranza era stata altrettanto lunga sotto Luigi Filippo, sotto Carlo X e sotto anche Luigi XVIII. Sorse Napoleone III che aveva pur dichiarato il suo governo imperiale rappresentare la pace. Ma ispirato non si comprende bene come, un bel giorno egli addita ne la vecchia questione dei Luoghi Santi una imprescindibile cagione di muovere guerra a la Russia. Che vedeva dunque l' imperatore dei Francesi? Non era certamente uno scrupolo de la propria dignità e molto meno uno scrupolo religioso che muoveva questa sfinge imperiale: egli vedeva piuttosto il fantasma di una Russia che i suoi timori facevano più gigantescamente ingrandire ne la sua fantasia, di una Russia padrona di Costantinopoli, de la Palestina, e fra l' Europa e l' Asia, essa l'arbitra assoluta ne la sua sempre straordinariamente accresciuta potenza. Tuttavia, sventolando ne la difesa dei religiosi cattolici un apparente motivo de la nuova dichiarazione di guerra, attrasse a sè le simpatie del clero e dei cattolici francesi. Frattanto a Costantinopoli è mandato un ambasciatore russo incaricato di regolare l'affare dei Luoghi Santi, ma favorevolmente a le ambizioni russe, ciò che significava contro la tradizione, e il pensiero di Napoleone III. Lo stesso Sultano, incoraggiato da la Francia e da l'Inghilterra, rifiuta a lo Tzar l'accettazione del protettorato russo, per tutti i sudditi ortodossi che si trovavano ne l' impero ottomano. L'indignazione de l'ambasciatore raggiunge il colmo: ei si ritira. E immediatamente le truppe russe invadono una parte de le terre soggette a la Turchia, cioè la Moldavia-Valacchia. La Conferenza di Vienna non fu che un vano ritardo di ciò che irrimediabilmente doveva scoppiare. Dopo cinque mesi la guerra di Crimea era già dichiarata.

A proposito di Luoghi Santi, non fu anche nel passato una cagione somigliante quella che suscitò le Crociate dei popoli cristiani? Fatte a diverse riprese, esse rappresentano uno dei più grandi fatti storici che esercitarono una grandissima influenza ne le cose d'Europa, e quindi anche ne l'andamento di tutta la civiltà. Ebbene, da che cosa presero motivo? Dai maltrattamenti che i Turchi facevano ai pellegrini cristiani ne le occasioni che ininterrottamente si succedevano a visitare le terre de la fede. Il principio ideale era nobilissimo, ma i Sovrani de l' occidente più spesso sfruttavano questo principio stesso; il veracé motivo trasmutavano in « pretesto », ed eccoci anche a proposito de le grandi Crociate, ricaduti ne l'eterna condizione di servire a secondi fini, a segreti fini, ad ingiuste passioni.

Ah la Storia non è quella che ci tenta di più, in questi momenti, poichè abbiamo sott' occhi da mesi e mesi anche un'attualmente enigmatica situazione che per un lato certamente ci fa perplessi noi stessi, mentre siamo così forti del nostro buon diritto, dubitosi facendoci dinanzi al contegno del governo d'America. Dio ci guardi dal presumere di giudicare senz'appello la grande nazione americana: ma ci sia permesso qui dire tutta la pena de l'animo nostro che, pur non essendo arbitri dei destini e de le vite d'una nazione, vede nel contegno de gli Stati Uniti di fronte a la Germania un enigma, un enigma che sfronda tuttavia tutti gli entusiasmi. Forse l'America è una smentita agli stessi più vani, più frivoli « casus belli » che la storia ricordi? O una più particolare smentita agli stessi « casus belli » de l'attuale guerra internazionale? No: ma piuttosto essa ci fa pensare se dunque per mesi e mesi uno Stato può infliggerle offese su offese, e non solo in parole, ma in ripetute stragi di vittime innocenti, in disastri provocati ne le più terribili condizioni, e l' America potrà sempre tacere. Ripetiamo: non vorremmo noi essere certamente gli arbitri responsabili de le sorti e de le vite de la nobile nazione americana: ma solamente il popolo italiano che ne la coscienza dei suoi diritti calpestati non ha dimenticato di essere l'erede del Jus Romanum, vedrebbe mal volontieri che domani con la stessa facilità con cui oggi si trascurano tante sanguinose offese, si prendesse un pretesto che fosse minimo al paragone de le attuali ragioni, per gittare l'America non solo ma l'Europa di nuovo ricomposta in pace, in una nuova sanguinosa contesa. Non è questa la filosofia spicciola che il buon senso del popolo italiano medita ed esprime tuttodì?

Il miglior commento ai « casus belli » or è dunque da tanti mesi l'America che lo fa. Noi temiamo una cosa sola: che ciò ci renda troppo scettici, che corrompa la schietta e sempre calda fiducia di un popolo che cavallerescamente seppe spesso perdonare anche più gravi offese, ma non fu mai vilmente remissivo. Nel non accettare un grave « casus belli » sono scoperte le men rette norme che guidano un governo: perchè è chiaro che dunque i destini de la nazione nel loro fondamento di giustizia solidamente basato, non sono essi che impor-

tano di più, ma le mire particolari de gli uomini di Stato. Non è legge di giustizia, non è dura necessità dunque che presiede a le guerre? Perchè dunque il nobile sangue di tante umane vite fedeli a la propria patria dovrebbe domani essere sparso per la frivola ostinazione di un capo di governo, mentre tante occasioni si offersero di versarlo invece a la difesa dei proprî cari che erano minacciati barbaramente ne la più tranquilla e legittima libertà del solcare i mari sotto bandiera, per verace diritto, neutrale?

IL DEY D'ALGERIA COLPISCE AL VISO CON UN VENTAGLIO IL CONSOLE GENERALE DI FRANCIA.

Sono tali considerazioni che non potevamo tacere perchè vogliamo respingere l'insidia de la sfiducia che ci può venire da un contegno enigmatico, mentre in Europa ed attorno a noi tutto urge. Urge che quanti devono difendere un diritto, insorgano a difenderlo senza esitare: urge che i popoli rettamente informati da la coscienza del proprio diritto agiscano tanto più energicamente contro i popoli che ingiustamente a giustificazione del proprio insorgere, a la maniera del lupo contro l'agnello, non sanno che mettere innanzi pretesti stolti e ridicoli, che mascherano per di più un'ambizione e un odio crudele.

Questo hanno pensato e dimostrato di fatto l'Italia nuovamente e la Rumenia recentemente, liberando tutti da l'incubo che non ci restasse più abbastanza forza per insorgere ancora una volta contro i provocatori.

Ma procediamo intrecciando i ricordi di altri epi-

sodî memorabili perchè a voler essere esatti ne la rappresentazione dei fatti umani, conviene non rompere mai il legame palese od occulto che fra di loro intercede e la continuità de le loro relazioni. Ricordiamo: *Vespri Siciliani*, il *memorando sdegno* che indusse in guerra i Petronii e i Geminiani per una *vil secchia di legno*, il sasso de l' immortale

GENOVA: MONUMENTO A BALILLA.

Balilla giovinetto, *Masaniello*.... Sorge da la storia una persuasione: che tutto ciò che è imminente, ha bisogno d'un minimo impulso, d'una spinta leggerissima, come un masso che riposa nel suo equilibrio ancora, ma lo scoppio d' una revolverata a poca distanza, o l'eco d'una voce umana, su le alpi lo fa precipitare come una valanga.

Miglior similitudine non sapremmo trovare. Il gesto o la voce d'un uomo, costantemente sproporzionati a l' effetto che ne seguirà, sono semplicemente quella leggera spinta al precipitare dei più gravi avvenimenti. Leggendo la storia, si procede ordinariamente silenziosi e cauti proprio come ne la regione pericolosa de le rocce e de le valanghe. E quando la catastrofe è avvenuta, non esitiamo a riconoscere in un distinto individuo la causa immediata de l' esquilibrio fatalmente provocato. La sua responsabilità ordinariamente è limitata. La regione era pericolosa per se stessa, i tempi e le condizioni politiche erano tali: che colpa ne aveva colui se era destinato a vivere e a passare attraverso a quei pericoli?

Or dunque crediamo essere giunti a mettere in una luce di verità, per quanto è possibile, le fasi storiche preludenti a lo scoppio de la maggior parte de le guerre, in generale.

E questo per la Storia.

* * *

Dopo tutto ciò, senza nulla togliere a le sovrane ragioni di tanti diritti conculcati, di tante libertà da rivendicare, di tante ingiustizie da riparare, dove trovare le vaste proporzionate cause de l' attuale conflitto internazionale, se non là dove le additava già una antiveggente pagina di Robert de la Sizeranne? — Gli artisti hanno dagli dêi uno sguardo più lucido, più puro: come non saprebbero partecipare d'un dono di preveggenza? — Circa tre lustri avanti la catastrofe scoppiata nel 1916, scriveva:

« Giammai in mezzo a tanta pace, non si è tanto pensato a la guerra. Pensiamo a la guerra al punto che ci crediamo vivere in un'epoca bellicosa, proprio quando ben raramente l' Europa centrale ha conosciuto il prodigio al quale abbiamo assistito: una pace di trent'anni!

« L'incubo è incessante ed universale. Invano i congressi scientifici, le conferenze filantropiche, le intese europee, industriali, le leghe internazionali e sociali intrecciano le loro fila al di sopra de le frontiere, dividendo il mondo in campi che nulla hanno di comune con le nazionalità: il fantasma si leva dappertutto. In alto, il sovrano dal pennacchio d'argento e da l' aquila d'oro non prende in mano la sua matita che per disegnare lo schema d'un'allegoria su l'invasione gialla, o per dare un abbozzo d' un disegno commemorativo dei soldati morti ne l'Estremo Oriente. In basso, la folla contempla con terrore, ne le esposizioni, o su le vie, durante le grandi manovre, questi gingilli di più in più perfezionati che sono inventati per maciullarla. Ne l' attesa, essa li paga, e prima che quei

mostri di ferro torturino la sua carne, le divorano il suo pane.

« Visitate un'esposizione: ecco i vagoni trasformati in dormitorii con degli *hamac*, de le cucine, degli armadi pieni di biancheria. Perchè quei letti? Per i feriti de la prossima guerra; e come la croce sanguinante che li sormonta, questi bianchi lini saranno rossi un giorno....

« Tanto il passato quanto il presente, le cose lontane come le immediate, ci parlano de la guerra, — de la guerra di domani. Di tempo in tempo, l'umanità, dibattendosi, inventa pure de le conferenze de la Pace, pronuncia anche la parola: Disarmo! Disarmo! come un uomo che cerca risvegliarsi dal suo incubo gettando un grido, chiamando aiuto. — Ma si parlava di disarmo anche a la vigilia di Jena....

E lo spettro di questa guerra che non arriva mai e che si crede fatale, rassomiglia a uno di quei cattivi sogni che si sa non essere che sogni, ma da cui non si è capaci di risvegliarsi. — Ecco un fenomeno curioso ».

E l'autore proseguiva poi per accennare ad un secondo fenomeno, dicendo: « Queste guerre di cui ognuno parla, nessuno più le dipinge ». Il critico geniale svolgeva quindi uno splendido saggio intorno a l' « Estetica de le Battaglie », ma il fremito che percorreva le pagine dettate prima aveva nel frattempo una ragione di più che di presentimento: la conflagrazione europea imminente era fatalmente precipitata, niuno più la poteva impedire nè evitare!

Come era nata, cresciuta, ingigantita, provocata?

Le occasioni immediate sono ben note, ma le più profonde cause sono celate sotto l'indistinto malessere che scrittori ed artisti come il De la Sizeranne provavano e confessavano già antecedentemente. Noi però ci volevamo occupare solamente dei « pretesti » immediati. Il loro sfondo naturale è quello che abbiamo descritto. La passione ingigantisce; tutto ciò che si è venuto di dentro accumulando nessuna forza omai potrebbe comprimerlo e trattenerlo. Il lupo si fa innanzi, agita lo stupido crudele pretesto, il puerile simulacro de la sua prepotenza malvagia, e... con l'impeto furibondo de la brutalità irrefrenabile si avventa su l'agnello innocente che tante volte, anche dopo tanti secoli di dolorosissime troppo ripetute esperienze, non è abbastanza difeso. I popoli pacifici godevano la pace come un premio, mentre l'astuta prepotenza ne approfittava per nuove minacciose preparazioni, per nuovi meditati assalti. Ma chi visse ne la pace senza farsi neghittoso, chi ne la pace riposò non per accidia e il suo riposo fu corroborante, dal più tranquillo esercizio di tutte le umane energie a lo scopo universale del civile progresso, chiamato da quella pace a questa guerra, una volta ancora dimostrerà che, trovandosi non meno forte e preparato de l'invidioso assalitore, per di più attingerà una forza incomparabile da sacrosanti diritti che ben a ragione si possono sempre gridare in un « Viva! » perchè sono essi veramente che non muoiono mai.

Ecco perchè anche in queste pagine commemorando la nuova decisione nazionale, con tutto il pensiero nostro caldo del più sincero amor patrio gridiamo: « Viva l'Italia! ».

A. P. Maretti.

IL LUPO E L'AGNELLO (DISEGNO DI GUSTAVO DORÉ).

UN GRANDE RITRATTISTA: G. B. MORONI.

ER tre secoli il nome di Giovan Battista Moroni rimase, si può dire, ovunque ignorato, non essendogli stati serbati che il ricordo e l'ammirazione della gente della sua terra bergamasca, dove il grande ritrattista trascorse la vita modesta e operosa. Il suo nome era sconosciuto in Europa; ma i suoi ritratti attribuiti generalmente a un sommo maestro — il Tiziano — non avevano mai cessato di suscitare l'ammirazione fra i visitatori delle maggiori gallerie. Poichè l'arte di G. B. Moroni non è tale che possa subire qualche influenza pei mutamenti della moda e del gusto: la sorte di andar soggette a inattesi deprezzamenti è riservata alle opere in cui prevale la particolare impronta stilistica d'un'epoca o d'una scuola, ma non tocca quelle in cui la natura è resa con la più grande evidenza ed energia, nel modo più comprensibile e più ammirato in tutti i tempi.

In principio del secolo scorso il nome del Moroni si diffuse finalmente fra i cultori dell'arte, poi nel pubblico; le sue opere gli furono rivendicate, ma le ricerche condotte per ricostruire le vicende della sua vita non diedero alcun frutto notevole. I dati biografici del Moroni rimangono anche oggi straordinariamente scarsi: persino l'anno di sua nascita non ha potuto essere accertato; si ritiene però che egli sia nato circa il 1525 a Bondo, in territorio di Albino.

La sua paternità è stata stabilita solo in questi ultimi tempi, in base a un documento esistente a Parre, in cui il Moroni firmandosi si dice « filiolo di M. Francesco Morone » (1).

Giovanissimo si recò a Brescia per apprendere la pittura nello studio del Moretto, dove entrò probabilmente poco dopo il 1540. Quanto rimase presso il maestro? Il Tassi dice che nel 1549 il Moroni dipinse gli affreschi decorativi di casa Spini in Albino, per cui parrebbe che in quell'epoca egli avesse già fatto ritorno al paese nativo: tuttavia un documento bresciano dello stesso anno (un atto di mutuo del Moretto) recante la sua firma (1) indurrebbe a credere che quell'anno stesso sia stato l'ultimo della sua permanenza presso il Moretto, o per lo meno che in quell'epoca egli si recasse ancora di sovente a Brescia.

Uscito dalla scuola del Moretto, non risulta direttamente che il Moroni abbia lasciato il Bergamasco. Quando era ancora allievo del pittore bresciano, egli si recò con tutta verosimiglianza a Trento, dove esiste un suo quadro portante la data del 1546, e dal quale il Moroni apparisce ancora un principiante, strettissimo imitatore del maestro. Assai probabilmente egli ritornò a Trento verso il 1552, perchè il ritratto di Lodovico Madruzzo, che fu poi cardinale, deve essere stato da lui dipinto intorno a quell'epoca, considerando che il Madruzzo — nato nel 1532 — dimostra nell'effigie un vent'anni, o poco più.

Nel 1564 il Moroni dimorava ad Albino, come risulta dal contratto stipulato pel quadro della chiesa di Parre; circostanza che è ripetuta nella quietanza portante la data di tre anni dopo. Nel 1570 dipingeva, ancora ad Albino, una Vergine sulla casa della Misericordia. Egli si spense in patria, il 5 febbraio 1578, « in virile età », come dice il p. Donato Calvi nella sua *Effemeride* (2).

* * *

Dopo gli studi compiuti a Brescia, si può dunque ritenere che il Moroni si sia stabilito nel paese nativo e non l'abbia più lasciato che per brevi assenze, come quella che assai probabilmente avvenne verso il 1552 per il viaggio a Trento al quale ho accennato più sopra, e che è, del resto, l'unico suo viaggio di cui abbiamo traccia.

(1) *Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo*, ottobre-dicembre 1909.

(1) *Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo*, aprile-giugno 1915.

(2) *Effemeride sagro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo*, ecc. — Milano, Vigone, 1676.

G. B. MORONI:

RITRATTO DI VECCHIO SIGNORE.

BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

G. B. MORONI. RITRATTO DI BARTOLOMEO COLLEONI.
BERGAMO, LUOGO PIO COLLEONI.

G. B. MORONI: RITRATTO D'ISOTTA BREMBATI.
BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

G. B. MORONI: RITRATTO D'IGNOTO.

G. B. MORONI: RITRATTO DI RAGAZZINA.

BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

È a credersi che il Moroni si sia almeno una volta recato a Venezia, anch'egli condottovi dalla potente attrattiva che esercitava la Dominante su tutti gli artisti dello Stato Veneto; è certo però che non solo non rimane alcun documento che provi un tale viaggio, ma nell'opera del pittore non si trovano segni di un qualunque influsso veneto posteriore al suo alunnato nello studio del Moretto.

Per fermo, il fatto che il Moroni non si sia mai sentito attirato dal luminoso centro artistico veneziano non sarebbe meno meraviglioso di quello che egli vi si sia trovato, anche per breve tempo, senza avere in alcun modo sentito l'influsso dei grandi pittori colà viventi, e specialmente di Tiziano, il quale, secondo la tradizione, avrebbe conosciuto e ammirato i ritratti dipinti dal bergamasco.

G. B. MORONI: RITRATTO DI LODOVICO MADRUZZO.

Il Moroni, non v'ha dubbio, non fu dotato di temperamento entusiasta nè di mente fantastica; forse non ebbe neppure tanta curiosità intellettuale che lo spingesse ad incontrare le noie di un viaggio allo scopo di osservare delle opere d'arte. In lui non scorgiamo mai, in alcun periodo della sua attività artistica, qualche indizio di vivacità immaginativa, nè rileviamo che si sia preoccupato di altra ricerca pittorica all'infuori di quella di rendere colla più grande evidenza il modello vivo, quando questo si trovava davanti a lui.

Il Moroni dipinse un numero grandissimo di quadri per le chiese del territorio bergamasco; ma da nessuno di essi traspare altro che un rimasticamento dell'imparaticcio morettiano, senza alcuna novità e individualità vera. Si tratta insomma di quadri più

o meno mediocri e senza calore, dipingendo i quali il Moroni pare non facesse altro che « il mestiere » — come si usa dire nel gergo dei pittori —. Non si conosce di lui alcun dipinto o disegno che non sia fra i lavori commessigli dalle fabbricerie delle chiese, per cui sembra certo che egli non abbia mai sentito il bisogno o il capriccio di prendere

G. B. MORONI: RITRATTO DI GIANFEDERICO MADRUZZO.

il pennello o la matita allo scopo di concretare, per mero impulso creativo, una sua immaginazione artistica

Pure questo pittore apparentemente privo di emotività, dinnanzi al vero diventava un sovrano nella sua arte; questo pittore provinciale di quadri da chiesa dipingeva dei ritratti che sono da annoverarsi fra i più superbi che il Rinascimento ci abbia lasciati.

*

Un primo colpo d'occhio gettato sui ritratti del Moroni può non rivelare tutta la grandezza del pittore bergamasco, la cui caratteristica è una straordinaria semplicità. Questi ritratti non sono tali da sedurre immediatamente il riguardante, specialmente quando questi sia un osservatore superficiale.

In confronto dei grandi veneziani, il Moroni può sembrare un pittore freddo e borghese, con la sua assenza di vivaci contrasti pittorici, con la sua mancanza di ricchezza coloristica e decorativa.

I suoi personaggi ripetono gli stessi atteggiamenti riposati in un identico ambiente atmosferico a luce tranquilla e grigiastra ugualmente diffusa,

senza suggestive vibrazioni d'ombra e di lume. Essi indossano quasi sempre abiti neri. o di un rosso piuttosto freddo, — un colore povero in confronto del caldo e sontuoso rosso de' veneziani, — mentre dietro a loro ricompare con monotonia il medesimo fondo cenerognolo.

Ma più si osservano i ritratti del Moroni, più si resta stupiti e ammirati della forza che è in questa calma, della sapienza che è in questa semplicità. Il disegno è di una precisione e di una penetrazione ammirabili; il modellato è ottenuto con passaggi di mezzetinte di una delicatezza e di una semplicità straordinarie, e il risultato di larghezza plastica e di verità espressiva non venne mai superato da alcuno.

G. B. MORONI: RITRATTO D'UOMO — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

Tiziano è certamente più ricco, più pittorico, più ritmico; ma nello stesso tempo non si può negare che in confronto del Moroni sia artificioso (si tratta, ben inteso, d'un artificio geniale), meno assolutamente vero. Il Lotto, anch'egli più idealizzatore. è meno plastico, meno sapiente nella modellazione del Moroni, di cui si può dire che nessuno meglio e più sicuramente abbia raggiunto la costruzione dei piani facciali, del disegno interno d'un volto umano.

Non v'è un pittore, veramente, che dia la sensazione di realtà, di semplicità e di calma che offre il Moroni: la sua mancanza d'ogni artificio, la sua potenza nuda. la forza tranquilla e penetrante della sua osservazione formano la grande personalità di

G. B. MORONI: RITRATTO DI GIOVANE UOMO — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

G. B. MORONI: RITRATTO DI ANTONIO NAVAGERO — MILANO, PINACOTECA DI BRERA

questo ritrattista, che avvince pur con l'assenza completa di abbellimenti ornamentali.

Alcuni scrittori d'arte hanno tentato di dividere l'opera del Moroni come ritrattista in varî periodi, che sarebbero contrassegnati da una speciale maniera coloristica. Così il Morelli ritiene che si possa distinguere un primo periodo, caratterizzato da una intonazione rossastra delle carni, — periodo che correrebbe dal 1545 al 1550. Il Frizzoni crede scoprire tre diverse maniere: una rossa, una bruna, una grigia.

Queste divisioni basate su presunte maniere coloristiche del Moroni appaiono tuttavia arbitrarie, non risultando dalla sua opera cambiamenti fondamentali di gamma cromatica, la quale si mantenne sempre sulle tonalità grigie (lo stesso rosso che, dopo il nero, pare, negli abiti, il colore preferito dal Moroni, compare in ritratti dipinti a distanza di molti anni) e il colorito del modello avendo dovuto talvolta indurre il pittore ad abbandonare la tinta grigio-verdastra che si nota nelle carni di tanti suoi ritratti. Ciò che invece segna il progressivo sviluppo dell'opera moroniana è il chiaroscuro che si fa più intenso, il modellato che diventa sempre

G. B. MORONI: RITRATTO DI BERNARDO SPINI — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

più solido, il senso dell'ambiente che si fa sempre più vero e più delicato. I primi ritratti, come quelli di Trento, hanno una fattura un po' dura e piatta di fronte a quelli dipinti in età più avanzata, nei quali la sapienza del disegno, l'intensificazione del chiaroscuro, la potenza tecnica toccano uno sviluppo tale che è appena raggiunto dai più grandi maestri.

G. B. MORONI: RITRATTO DI PACE SPINI — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

* * *

Dalle osservazioni che ho fatto risulta il carattere sanamente realista, potentemente oggettivo dell'arte del Moroni, il quale non era portato dalla fantasia e dalla passione ornamentale ad alcuna creazione idealizzatrice, ad alcuna preferenza per un tipo umano di bellezza spirituale o formale. Egli non si proponeva, come Tiziano, ritratti celebrativi di bellezza, di fasto, o di eroismo; nè creazioni di eleganza aristocratica, come Van Dyck, nè di pompa decorativa, come Rubens, nè di suggestione fantastica, come Rembrandt; ma solo ricercava la somiglianza assoluta dell'effigie alla persona viva: e siccome nulla sfuggiva alla serena acutezza della sua osservazione artistica, si può dire che nessun

ritrattista, neppure Hans Holbein, lo sorpassi nella precisa caratterizzazione di ogni individuo. Tutti i ritratti del Moroni, oltre che con l'evidenza della rappresentazione esteriore, ci avvincono per la intensità dell'espressione morale, per la sicura determinazione di un temperamento, di un fatto umano, di un abito di vita.

Un carattere fermo e volitivo traspare dalla figura asciutta del cavaliere di casa Fenaroli — il guerriero dal piede ferito, che posa la mano sul morione piumato, nella Galleria Nazionale di Londra.

E nella stessa pinacoteca vive sulla tela di una vita indistruttibile e profonda il «Sarto» famoso: quel giovane, il cui viso così signorile e meditativo

G. B. MORONI: RITRATTO — ROMA, GALLERIA BORGHESE.

fa un suggestivo contrasto col gesto delle mani reggenti il panno e le cesoie; quel singolare operaio, che pare interrompa il suo umile lavoro per inseguire con gli occhi melanconici e dolci un sogno lontano, e dipingendo il quale si direbbe che il pittore abbia sentito nel profondo dell'anima insolite risonanze di simpatia spirituale, degne di Giorgione.

Nel gentiluomo del ritratto della Pinacoteca Ambrosiana, che si appoggia pesantemente alla base di una colonna infranta e si mostra con aspetto stanco e sofferente, ma con viso energico, fra sparsi rottami, vediamo uno a cui la fortuna nemica fece vacillare il corpo, ma non l'animo, e al quale bene s'attaglia il motto oraziano inscritto dal pittore sotto l'effigie: «Impavidum ferient ruinae».

Il vecchio Albani della tela di casa Roncalli in Bergamo, a cui il grosso bernoccolo in mezzo alla fronte non guasta l'espressione nobile e intelligente, non si sarà certo pentito di aver ascoltato il consiglio di Tiziano facendosi ritrattare dal suo conterraneo: ha avuto un ritratto che non impallidisce di fronte ai migliori del Cadorino.

Nella galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo si trova una superba raccolta di ritratti moroniani, quasi tutti rappresentativi di caratteri tipici C'è un uomo dalla barba bianca seduto su di una poltrona, con un libro in mano, che vi guarda con occhi penetranti e pieni di malumore: è un vecchio acciaccoso, ammalato di fegato, che lo studio non riconcilia con la vita e con gli uomini.

Ci sono i coniugi Spini: l'uomo dall'aspetto autorevole, dalla figura improntata di grande distinzione, vestito con severa eleganza, contrasta in modo curioso con la figura borghese, con l'espressione casalinga della consorte. E c'è una bambina di casa Redetti, con dei grandi occhi chiari precocemente pensosi; e, nella Raccolta Morelli, un vecchio impellicciato dall'espressione vivacissima, mista di bonarietà e di scaltrezza.

Tutti, insomma, i ritratti di G. B. Moroni si devono considerare come rappresentazioni di vita totale, esterna ed interiore; in modo che l'arte del grande pittore bergamasco, nel suo formidabile realismo, si può annoverare, come risultato, fra le più potenti manifestazioni della virtù creativa dello spirito umano.

ACHILLE LOCATELLI MILESI.

G. B. MORONI: RITRATTO DI BARTOLOMEO BONGO — NUOVA YORK, MUSEO METROPOLITANO.

CRONACHETTA ARTISTICA.

LA TOMBA DEI DORIA DI EUGENIO BARONI.

L'angoscioso tumulto di passione eroica, e il selvaggio intrico di spasimi sensuali che avevano attorto il cuore del poeta nella sua scabra e avida pubertà, e che erano sbocciati nella sua giovinezza piena con l'esuberante potenza d'un canto epico, il bronzo monumentale di Quarto, e con la cruda compattezza di strazianti liriche d'amore, i bronzetti turbinosi degli Erotici, s'eran già venuti calmando nell'anima fatta più matura e consapevole dell'artista, prima che l'impeto dei giovinetti sognanti e degli adusti veterani risorti al cenno evocatore del Duce sotto la smagata ansia della vittoria si scoprissero in prossimità dello Scoglio, addensandosi intorno a loro, come un temporale di maggio, i destini dell'Italia risalita alla visione intera del suo avvenire.

Il metallo fuso scendeva a prender vita nella forma dell'eroe adolescente che chiude la schiera di destra con l'anelito delle sue membra mollemente snodantisi dai veli del sogno, quando lo scultore, nel giorno stesso che la salma di Bruno Garibaldi toccava le soglie di Genova, inconscio del dove gli giungesse quell'arcano avviluppamento di inspirazioni che gli rendeva così sicuro e piano il lavoro, segnava dell'ultima sua nota la testa di quest'altro eroe riverso; e gli ultimi e più arsi e arroncigliati erotici correvano in riproduzioni sulle rassegne o dentro le loro urne di cristallo nelle mostre d'arte, l'Italia, che egli già sentiva in sè prendere il suo atteggiamento definito la figura di questa donna che non è più morsa dagli aspri spasimi della carne, ma che pure è tutta intrisa di passione.

Mancava al poeta. che aveva sentito fin nel profondo del suo essere il canto di due tra i più poderosi elementi della vita, — l'eroismo come espressione dello sforzo umano verso la perfezione spirituale e la compiutezza operante dei sensi, e l'amore come sintesi degli impulsi e dei bisogni per cui tra gioia e dolore le creature tendono a perpetuarsi, — il terzo elemento, la morte, che è la fonte del mistero ruscellante sull'anima nostra a renderla più ricca e profonda, e suggellante d'un'impronta d'eternità le forme del nostro essere: — e la morte era venuta!

S'era a lui rivelata d'improvviso nell'aspetto più dolce ma più atroce: la madre del poeta, una fragile creatura di tutta bontà, s'era spenta così come si spegne una fiamma nel combattimento improvviso di due opposte folate, — e l'artista aveva potuto assaporare in quella pacatezza lenta dello spirito che rende più profondo il dolore, tutto il senso di questo nostro sovrumano trapassare dalla mobilità e mutevolezza dell'essere alla perpetuità rigida e definita del non essere: aveva anche potuto riassumere il tormento del suo spirito, subito calmatosi in una dolorosa lucidità di coscienza conquistata per sempre, in una stele funeraria, di linee sobriissime, di lievissimo rilievo, in cui la figura della sua mamma si profila appena, liberandosi appena dal rettangolo di marmo in cui è appena scavata, con la testa dolce e amorosa e le mani benedicenti.

Subito dopo, un'altra tomba gli fu dato di comporre, in cui una giovine donna s'atteggia alla meditazione, reggendo la bella testa nelle mani lunghe e finissime, donde pei gomiti poggiati al masso entro cui è ricercata la forma, e per il corpo che castamente si scopre tra le pieghe del lungo peplo, e poco poco palpita, nella calma atmosfera di cui l'avvolge il silenzio, e nella compostezza in cui lo tiene il fisso pensiero, scende fino ai piedi perfetti, un senso di devozione e di serenità che dà alla morte un ritmo di bellezza platonica.

E poco dopo ancora, una terza tomba venne commessa allo scultore: per una madre, morta abbandonando una creaturina appena nata e sola: la testa della donna, che sola con le mani esce da un riquadro alto della stele, entro la cui lunga mole si sente imprigionato il corpo, si china, aprendo smisuratamente le orbite in cui gli occhi appassiti dolorano come se in essi si fosse raccolto tutto lo strazio dell'invisibile sua vita, e le mani si raccol-

gono e piegano un poco a proteggere la testina del bimbo, il quale si protende con uno sguardo e un gesto in cui pare sia trasformato in una muta supplica tutto l'istiuto della creatura che ha bisogno della madre per vivere: mani che parlano con una così distesa semplicità d'atteggiamento che paion due cuori appassionati.

Ma ecco nella tomba dei Doria il canto della morte raggiunge la sua perfetta pienezza: aboliti tutti gli eccessi, colmate tutte le manchevolezze delle opere precedenti, il poeta ha raggiunto in questa sua scultura quella tranquilla e misurata espressione che è segno primo della maturità raggiunta: il travaglio dello spirito non è meno intenso di prima, l'artigliar del pensiero non meno straziante; ma l'anima, fatta ormai del tutto conscia di sè e sicura della interpretazione del mondo esteriore in ogni cui aspetto si versa intera per comprenderlo, ha attinta quella chiarezza e quell'equilibrio che han permesso agli artisti veri e

E. BARONI: LA TOMBA DEI DORIA — UN GUERRIERO E UNA GIOVINE DONNA.

soto ad essi di esprimere di più con meno, ossia di riassumere per sobbalzi aquilari dell'inspirazione in forme di apparente semplicità e di naturalezza che par consueta, la maggior somma di sensazioui e di pensieri, sì che la forma, appunto in ciò che essa ha di più definito, è più infinita, ed è più misteriosa in ciò che ha di più concreto.

Voi guardate senza stupore e quasi senza commozione l'opera che v'è innanzi, e a poco a poco essa vi attira, avviluppa, incatena, vi apre le profondità sempre più remote delle sue significazioni, entro cui scendete di grado in grado, senza nè stancarvi nè saziarvi, assorbito, — e ne risalite poi liberandovi con una lieve stratta dolorosa, rimanendo a lungo intriso d'un senso di umanità fatta in voi più ricca, e pesa, e feconda: opera che non sovreccita ed esacerba la sensibilità, ma la nutre e sviluppa; che non toglie, succhiando e prosciugando lo spirito di chi la contempla, ma dà, come fonte perenne di roccia schietta, a cui si torna e ritorna per ogni sete immergendovi la bocca appagata.

Or questa tomba dei Doria è documento che l'arte di Eugenio Baroni ha fatto il suo primo passo sicuro nella via che non si smarrisce più.

* * *

La bella composizione sorgerà sul ripiano circolare della collinetta dei morti che si leva nei pressi di Migliarina in vista del golfo della Spezia: nessuna terra potrebbe più di questa essere generosa d'un riposo sereno e dolce, se non fosse oppressa come troppi dei nostri camposanti dal profano mercato dei marmi dozzinali, che il malgusto borghese sceglie negli albi dei marmorai come si sceglie un paio di ciabatte nel catalogo d'un magazzino: nessuna inspirazione particolare, nessun lampo d'ingegno, nessuna nobiltà di forma: tutto il logoro e arrugginito arsenale della rettorica funeraria: teorie d'angeli che San Michele caccerebbe per fin dagli atrî del paradiso come una folla di sordidi rivenduglioli, croci d'ogni siile e d'ogni confessioue, figure di oranti che raggelano in cuore la devozione, corone, lampade, nicchie, cornici, e marmo marmo marmo d'una rigidità e freddezza che raggriccia la pelle! Come per le piazze d'Italia, così per i cimiteri s'attende la legge che mai non verrà, perchè richiederebbe più coraggio d'una dichiarazione di guerra: eletta una giuria di sereni e intrepidi artisti, che segnino con il carbone tutte le moli indegne; — e via, il bronzo agli arsenali, o a fabbriche di strumenti agricoli, e il marmo all'incanto fra gli appaltatori di pavimenti o di peggior lavoro!...

Qui alla Spezia i morti potrebbero tranquillar l'angoscia della vita in una pace invidiata, sotto l'arco libero dei cieli, in faccia al mare che di lassù pare un gran manto di seta azzurra lamellato d'argento; sentirebbero nel perenne fluir del silenzio a quando a quando sopraggiungere, come un tripudio improvviso della corrente, il fremito della vita ogni giorno più intensa della Città Anadiomène, che ansa nella titanica e misurata forza del suo lavoro, e s'ingrandisce e s'irrobustisce, con un sempre più largo e fondo respiro.

Ma l'Arte, che quando non è una bugiarda apparenza, sa camminare con passi felpati, e non rompe i silenzi del mistero, nè rischiara indiscreta le penombre uguali della nostalgia, qui come dovunque altrove pesta il grossolano piede sulle tombe, e strascica le vesti scroscianti lungo i vialetti odorosi d'oleandri; e i morti non quietano.

Non c'è di buono, in tutto il vasto e vario camposanto, che un Cristo riverso sulla tomba d'un sacerdote popolano, una immagine serena e triste della morte, opera d'un giovane spezzino, Angiolo Del Santo, che ha dato in bronzo ad un'altra tomba tutta una grandiosa « Deposizione » popolata di figure in alto rilievo poco più grandi del vero; e, in una cappella remota della cinta, sotto un dipinto cielo di tutte stelle, una mite Madonnina di Pietro Canonica, che par quasi spaurita di quella solitudine non rispettata, ma in cui le larve di una bellezza non compresa s'affollano stranamente per tutto, e non lasciano respirare nè i vivi nè i morti.

Con l'opera del Baroni un grande soffio di potente inspirazione penetra nel luogo santo, e quasi lo riconsacra. La tomba sarà volta alla marina lontana, e rimarrà scoperta sotto il cielo, vigilandola immobili i cipressi che in una corona arcana cingono tutto intorno la vetta della collina, e paiono il cerchio segnato da un àugure per trarre gli oròscopi nel cielo.

* * *

I Doria sono una antica famiglia di schietto sangue ligure, che ha improntato con il suggello della sua potenza e del suo ardimento più d'una delle mi-

gliori pagine di storia della Superba: il geniale coraggio e la tenacità ostinata della nostra razza s'è rivelato nei suoi prodi, come la virtù domestica ordinata e parsimoniosa ha temprata l'anima delle sue donne alle lunghe attese, nella solitudine ravvivata dai fantasmi della guerra marinaresca e delle remote conquiste, ma tutta piena di lavoro silenzioso.

masso di traverso che chiude in alto la tomba; nessun simbolo, se non, sulla parete che vede chi guarda il monumento dai piedi, una superba aquila in basso rilievo, che tende il volo procelloso con un attacco d'ali e una robustezza di rostro selvaggi, — e due morbide e piccole moli d'animali, un gatto ai piedi della figura femminile, a indicar la quiete taciturna della casa nitida e operosa, e

E. BARONI: LA TOMBA DEI DORIA — UNA GIOVINE DONNA (PARTICOLARE).

La tomba per una simile famiglia doveva essere la consacrazione dei caratteri e l'esaltazione delle virtù della razza: bisognava dire la parola epica e cantar la nota domestica, fondendole insieme con quella solenne semplicità, con quella pacatezza triste e severa che s'addice alla contemplazione della morte: esprimere il dolore virile e conscio, e la dolcezza distesa del perdono e dell'oblio.

Questo il Baroni ha compreso.

Nessun artificio, nessuna pompa, nessuno sforzo: sulla copertura della sepoltura, a fior di terra, due massi di pietra, allungati in un lieve pendìo come due giacigli prossimi, legati alla testa da un terzo

una pietra ai piedi dell'uomo, a indicare invece l'ardimento delle gesta marinare sfidanti la rabbia degli elementi come la ferocia barbaresca degli infedeli e dei pirati; per ultimo, a legare in basso i due giacigli di pietra, una vera catena d'ancora, grossa e rude, incrostata di gusci calcarei e corrosa di ruggine pei suoi lunghi riposi in fondo al mare e nelle darsene abbandonate.

Sui due giacigli due creature riverse nella morte: a destra un guerriero, nella sua armatura d'acciaio, a sinistra una ancor giovine donna nella sua morbida e lunga tunica.

L'eroe è morto in guerra: si vede: il corpo

giace composto e disteso, in una religiosa immobilità di croce; ma le mani si stringono sul petto l'impugnatura della grande spada con una presa così tenace che non può essere se non amor della lotta e dolore di doverla troncare; e la testa s'è fermata in un supremo sbattimento d'angoscia, e conserva ancora nell'arco della bocca e nella cavità delle grandi orbite un'espressione di rinunzia amara: è questa una morte che si vive in sè stessa.

La donna attendeva lavorando alla conocchia il suo prode lontano, come sempre pensosa ma serena: sentiva crescere nel seno l'amore che avrebbe pôrto al compagno sopraggiunto come una tazza ricolma; quand'ecco la triste notizia l'ha colta; il fuso le è scivolato di tra le dita, ed essa s'è raccolta le mani al cuore, che d'un tratto le ha preso a dolere atrocemente, per premervi entro la pena che non lo rompesse; e, volgendo il capo all'oriente verso il lontano, ha emesso un profondo disperato sospiro; ma con quello se n'è fuggita l'anima, e l'ha lasciata, così inerte che par che dorma, con quel senso di primo e ultimo spasimo incancellabile nel volto.

Le due figure sono ora prossime, e si guarderebbero, se gli occhi non fossero ingombri da tutta quell'ombra che quasi si palpa; ma son tanto lontane, così staccate dalla liscia e fredda pietra della tomba che divide i loro giacigli, e par che dalle loro facce rivolte a cercarsi, rimaste in quell'atteggiamento di addio non pronunciato, passi e ripassi l'angoscioso senso d'una aspirazione che mai non si placa.

* * *

Nella forma la semplicità larga e poderosa; la passione contenuta; l'armonia, gli accordi, la tecnica.

La prima virtù dell'opera è la semplicità nuda e casta della composizione e della fattura, che permettono all'anima di chi contempla d'avvicinarsi senza confusione e turbamento, e di darsi intera. Un accordo misurato e grave, come note di canto liturgico, regge tutto il monumento, moltiplicandosi con infinite variazioni per ogni linea e ogni movimento della scultura. I due corpi, che hanno la mole d'una pesante croce poggiata a terra, sono irretiti da un'infinità di richiami che, mentre lega in simmetria le due parti del monumento, avviluppa di mistici flutti di passione i due spiriti serrati nel sasso: le braccia dell'uno e dell'altro han quasi lo stesso gesto, come han la medesima compostezza i due corpi, e una uguale movenza le teste: l'appoggio dei piedi e del capo è simile, e perfin le pieghe della tunica su cui posa la donna e del mantello su cui giace l'uomo si riprendono da parte a parte correttamente; e le membra dell'uno e dell'altro morto, scoprendosi un poco quelle della donna, come se il fine tessuto della veste si fosse intriso d'umidità, rivelandosi un poco quelle del prode per la robusta pienezza con cui aderiscono all'armatura, hanno ai piedi, ai ginocchi, all'addome, ai gomiti, alle spalle, al capo, mille punti d'accordo e di ripresa.

Pure nessuna pesantezza e nessun ingombro: ogni persona vive della sua vita riassunta così compiutamente nella morte, diversa nella natura del suo spirito come nella sostanza della sua carne.

E dalla visione son lontani sia lo sforzo e l'esagerazione della figura eroica, sia la sentimentale mollezza nella figura femminile. La donna è la robusta creatura, vissuta in semplicità di gusti e onestà di maniere, che, sebbene così ancora giovane e perfetta, ha strappato dalle viscere sane più d'un pollone della sua bella stirpe, e l'ha retto, nutrito, educato alla vita di battaglie e di vittorie, di lavoro e di ordine della casa e della guerra: dice questo la gagliarda saldezza delle sue membra che s'articolano al ginocchio con nobile perfettezza, e la capacità del puro ventre, che sotto le vesti conserva ancora la molle ampiezza invitante, per cui fu asilo d'amore e nido di cuori. Eppure una signorile grazia è diffusa per tutta la mite persona: la finezza del volto di bella forma classica, architettato con una semplice compostezza di linee e di rilievi senza difetto, la fattura delle mani use al lavoro, ma ancora morbide e tornite, e una non so qual dolcezza inafferrabile che l'avvolge e intride, ci danno il senso rispettoso d'una superiorità aristocratica senza orgogli, ma conscia.

Il compagno è l'eroe umano che più è vicino al nostro spirito cristiano e moderno.

La gagliarda ampiezza della struttura del viso, suggella di nobiltà l'espressione di tutto il corpo: sotto i fitti capelli tagliati di netto a frangia si indovina la fronte aperta e alta: nell'arcata delle sopracciglia così vasta e perfetta, si può rievocare ancora il lampeggiamento corrusco degli occhi, che pur serrati dalla morte paion sempre com'erano grandi e luminosi; il naso aquilare dà un senso

di predace robustezza, e la grande bocca magnifica par che debba ancora aprirsi all'impeto gagliardo e pieno d'una concione soldatesca: pure anche qui una dolcezza buona è distesa come un impalpabile velo sul grande volto, e l'espressione di dolore che ne asciuga le linee, e affina il profilo, come l'accorato gesto che rivela il luogo del cuore, e la consueta forza del suo pulsare, avvicinano a noi dalla lontananza della storia e della leggenda questo combattente, e ce lo rendon fratello.

E. BARONI: LA TOMBA DEI DORIA — UN GUERRIERO (PARTICOLARE).

* * *

Lo scultore che ha concepita e plasmata quest'opera ha le radici della sua sensibilità immerse nell'arte del nostro quattrocento: ha imparato dai quattrocentisti il gusto della semplicità, della serietà, della compostezza, che tutto vede e tutto rende con occhio mondo e mano sicura, — eppure nella armonia piana della sua concezione sa tenere in freno, ma non uccide turbini di passione, e nella ricerca del particolare non disperde la profondità del canto, e non spezza la larghezza poderosa delle forme rivelate. È uno scultore che ha imparato dai quattrocentisti a rendersi conto di tutto, e a tener sempre alla stessa altezza e con lo stesso ritmo pulsante l'inspirazione, senza ch'essa si sminuisca e disperda; ma in modo che si irraggi uguale in tutte le parti dell'opera, e in tutte misuratamente frema e arda.

Questo ha imparato, e confrontando l'insegnamento con quello dei greci e degli egizi, ha sentito che la parola dei maestri è mutevole nella forma, ma una nella sostanza, ed ha per sempre assimilato il « verbum » della sua fede.

Pure nessuna opera nota, fra le tante della nostra storia che svolgono lo stesso tema, assomiglia a questa; e questa è tutta invasa da un soffio di modernità che avvolge e assorbe la nostra anima.

Osservate il modo composto, semplice, armonioso

in cui son disposte le pieghe del manto e della veste nelle due figure, e l'ingegnosità con cui, pur essendo due elementi essenziali e particolari a ciascuna delle due forme, diventano elemento decorativo e si levano piano a incorniciare il masso, in modo che il corpo vi si equilibri dentro perfetto; — notate come la forma è tutta piena, in una compatta robustezza di moli, che non ha inutili trafori o leggerezze e vanità e come lo scopo sia raggiunto senza forzare nè un gesto nè una movenza o del corpo o delle vesti; — seguite il fluire delle linee dal capo ai piedi delle due figure, passando da ferro a ferro, da piega a piega senza mai urtare in un intoppo, ma portati da quella sapienza di trapassi con cui soltanto la natura sa legare nelle sue creature ogni minimo particolare della forma; — e dite se quest'opera non è degna dell'acuto e lucido spirito dei più saldi nostri artefici della prima rinascenza.

Eppure il travagliato spirito moderno, con il suo profondo e doloroso senso del mistero, col suo arcano patimento nostalgico, con la sua sensibilità spasimante è chiuso nella pietra.

Ed io penso all'impressione che proverò una di queste notti, quando l'opera sarà al suo posto, ed io vorrò con un compagno poeta, salire nel glauco lume di luna la collinetta dei morti, fin sotto il magico cerchio dei cipressi, e fermarmi ai piedi della tomba.

Il silenzio sarà immenso, nella solitudine del luogo dove solo s'udrà a quando il sussurro d'una rama di salice mossa da un alito lontano; il cielo s'incurverà sulla collina tutto molle della serenità lattea del plenilunio: laggiù il mare palpiterà di luci lisce, senza una voce.

Le due creature distese saranno avvolte in un biancore azzurrino, che ammorbidirà il sasso, e darà al manto e al peplo una palpabile dolcezza di panni: le due teste rivolte l'una all'altra, dall'ombra misteriosa delle orbite, parranno guardarsi con uno sguardo velato, lontano, lungo; — e i due petti, sotto il pigiar doloroso delle mani che li premono al cuore, parranno un poco sollevarsi, sì che a noi d'un tratto, sembrerà con un brivido di smarrimento, che, per il sussurro di quella rama di salice, le due bocche socchiuse si dicano una tenue e vaga parola....

Poichè certo nella notte taciturna e solitaria, sempre sempre, i due giacenti si sentiranno vivere vicini.

Ettore Cozzani.

F. PIZZANELLI: FIUME MORTO (PASTELLO).

PER UNA MOSTRA D'ARTE « PRO MUTILATI » IN PISA.

Con la convinzione di non compiere opera vana, dirò brevemente di una manifestazione d'arte che in questi tempi in cui *maiora premunt* è rimasta comprendeva nomi di artisti dalla altisonante fama, bisogna riconoscere che ciò malgrado, ed anzi forse appunto per questo, ha lasciato in coloro che la visitarono la piacevole impressione di trovarsi di fronte ad un insieme di lavori in massima parte veramente notevoli. Ed il successo appare tanto più

F. PIZZANELLI: SOGNO DI UNA NOTTE LUNARE (QUADRO A OLIO).

a molti inosservata: e ciò immeritamente. Chè se la mostra apertasi in Pisa nella seconda quindicina di aprile, ad espressione e con gli intenti del più puro sentimento di patriottica solidarietà, (cooperando cioè ad addolcire le sofferenze dei prodi cui la battaglia risparmiò la vita, ma volle scemare la indomita vigoria, mutilandoli), se quella mostra che sorprese noi scettici in fatto di esposizioni non ammirevole se si considera che, tranne alcuni pochi, gli artisti espositori sono tutti giovani promesse nel campo dell'arte.

Nè si vuol dimenticare il prezioso contributo alla buona riuscita dato all'organizzatore prof. Bassano dall'illustre scienziato che la città di Pisa tutta onora, il comm. prof. Antonio Ceci.

Incomincio, per l'abbondanza dei lavori esposti

F. PIZZANELLI: RITRATTO DELLA SORELLA (XILOGRAFIA COLORATA).

quanto per l'intrinseco loro valore, dal Bassano che dimostra di sapersi degnamente segnalare in svariati campi dell' arte.

F. PIZZANELLI: NOTTE DI VEGLIA (QUADRO A OLIO).

Di lui ammiratissimi i progetti di carattere monumentale, tra i quali in particolar modo una grandiosa villa quattrocentesca e graziosi slanciati villini da spiaggia e da campagna, oltre a numerosi schizzi di edicole funerarie: il tutto negli stili più puri di epoche diverse ed ispirato ad una genialissima novità di linee e semplicità di esecuzione.

EDA CECCHI: AUTORITRATTO (DISEGNO A CARBONE).

Squisitamente delicate e suggestive le xilografie, delle quali noto una impressione di mucca, uno studio di orango ed una terza a colori in particolar modo spirante un georgico sentimento di poesia, nella quale alcuni candidi cigni scivolano sulla placida tremula superficie di un lago ombreggiato: veri gioielli tutti per una simpaticissima tecnica personale dell'artista. Nè sono meno ammirevoli i disegni a penna. Indimenticabile la freschezza e sobria signorilità del disegno adornante la tessera d'ingresso. Un ritratto della sorella basterebbe da

solo a rivelare nel Bassano doti solidissime d'artista. Aggiungasi « Villa d'Este a Tivoli », le « Fonti del Clitumno », la « Via Appia », « In aperta campagna ».

Anche figura un bel pastello « Torso di giovane donna », nel quale con efficace fusione di colori è reso splendidamente l'effetto della illuminazione a luce elettrica. Lo stesso espone pure quattro bassorilievi: « Ritratto di vecchio », una targa « Odio », « Impressione di giovane leone affamato » ed il « Ritratto di Cervantes », nei quali la sicurezza del tocco è pari all'efficacia della rappresentazione. Chi, come il sottoscritto, ha veduto per esempio il « Cervantes », ha riportato l'impressione di trovarsi di fronte ad uno dei più espressivi e spontanei lavori dei migliori artisti nostri della modellazione.

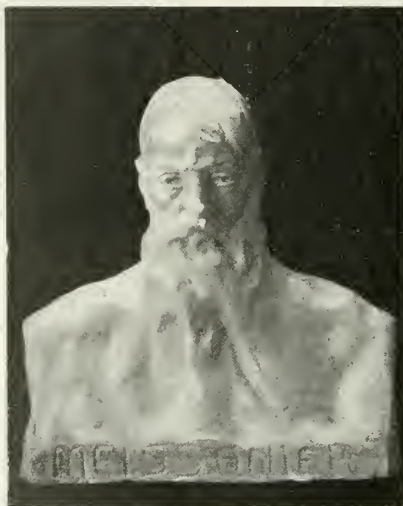
Pregevoli tavole architettoniche sono quelle del prof. Pilotti (tra le quali il bozzetto dell'Aula Magna dell'Università di Pisa che il De Karolis acquarellò con quella grazia e signorilità che gli sono peculiari). Dell' arch. Pierazzi una cappella funeraria; dell'ing. Severini alcuni castelli e ville medioevali. Notevoli per accuratezza di esecuzione taluni progetti del prof. Ricci, come il porticato del Duomo di Lucca ed uno studio di cappella funeraria.

A. BASSANO: RITRATTO DI VECCHIO (BASSORILIEVO).

A. BASSANO: COFANO (SCULTURA ORNAMENTALE).

La pittura è largamente rappresentata da artisti dalle tendenze le più diverse: Ferruccio Pizzanelli — tra l'altri — attraverso ai molti svariati lavori, ne ha di veramente simpatici. Oltre ad alcune ottime xilografie bicrome ed a certi riuscitissimi cuoi sbalzati, presenta numerosi pastelli e tele oltremodo suggestivi per un certo senso di mistero che vi aleggia. In « Fiume morto », « Sull'Arno », « Intrecciando fiori », « L'Isola della melanconia » e specialmente « Sogno di una notte lunare », « Notte di veglia », « Inno di gloria » si direbbe veramente il poeta della notte e delle solitudini. Indimenticabile il pastello « Triste messa di Natale - anno di guerra 1915 », nel quale un lungo corteo di donne bruno vestite procede tacito dalle tenebre della notte verso l'incerto chiarore uscente dalle porte spalancate del tempio.

Hanno pure pregevoli tele e disegni a carbone alcune signorine pisane, delle quali ci piace ricordare la pittrice Cini, la Grugni-Onetti ed Eda Cecchi, la quale ultima espone il bellissimo autoritratto, « Melodie » e « La partenza del soldato per la fronte ».

Del pittore napoletano Vittorio Borriello, meritano menzione un originale simpaticissimo ritratto di bimba ridente, oltre ad altre due tele di paesaggio « Vesuvio » e « Casetta rossa »; del pittore La Bombarda, un piccolo cartone ad olio « Lungo il Magra ». Caratteristici per la loro semplicità taluni disegni a penna e ad acquarello del Tedoldi. Nemmeno si può tacere di altri artisti, i quali se non hanno soddisfatto tutti i visitatori, pure, tra i molti lavori presentati, hanno diverse cose buone.

E. CARMASSI: RITRATTO DEL PITTORE MEISSONIER.

Così il Manetti, il Chiaramonti, il Cabras con diverse pregevoli tele, la Risos con tele ed acquarelli, l'Aprigliano con tele, xilografie e disegni a carbone, ed il Milone con alcune xilografie.

Il Prencipe, il Vittorini e Pirro Rosi ci trasportano nel regno delle delicate e signorili figurazioni che soltanto l'acquaforte sa creare. Del Prencipe ricordiamo tra l'altro « Piazza del Mercato a Lucca »; del Vittorini « Ritorno all'ovile », « La leggenda del mulino », « Processione nel villaggio »; e del Rosi la « Sorella di Marte » e una « Scena campestre ».

Enrico Prampolini, pittore futurista, getta, con i

suoi numerosissimi cartoni, una nota squillante di colore e di movimento.

Delle sculture, oltre i già ricordati lavori del Bassano, notiamo alcune targhe e un busto del Carmassi — il quale espone pure molti cartoni che risentono, se pur lontanamente, della maniera del Dürer —; ancora un medaglione del Goria; alcuni busti del Castrucci e del Ghimenti ed il « Minatore », grande busto in pastilina del Burgalassi. Quest'ultimo ha inoltre, notevole per lo spirito che lo anima oltrechè per le poco comuni dimensioni, un colossale cartone di metri 22 × 4 « Sogno di una notte di dolore » che doveva decorare la facciata della Casa del Popolo di Parigi.

Riepilogando, dopo questo che si riduce per necessità di cose a poco più di un arido elenco di nomi, la Mostra si può a buon diritto affermare una ben riuscita raccolta di lavori scelti ed in massima parte assolutamente nuovi, frutto della vigoria

E. CARMASSI: IL CIECO.

A. BASSANO: STUDIO DAL VERO (XILOGRAFIA).

creatrice di giovani artisti a molti dei quali l'avvenire si presenta indubbiamente ricco di promesse. E possa il grato ricordo delle belle opere d'arte ammirate aver accompagnato sempre i visitatori di quelle sale dalle quali la Bellezza e la Pietà tendevano le braccia amorose verso gli Eroi che la Gran Madre accoglie e glorifica riconoscente.

Irnerio.

IN BIBLIOTECA.

Giovanni Rosadi — *La vita e l'opera di Antonio Ciseri* — Firenze, Fratelli Alinari, 1916.

Nella prima metà dell'ottocento, di fronte al neoclassicismo — uno dei tanti sforzi d'adattamento, non uno di quegli spontanei ricorsi della storia per i quali l'antico ritorna nel nuovo confondendosi nella naturalezza della vita — in arte si incalzarono, si sovrapposero, si distrussero scuole e programmi che rivelano da un lato come quell'arte risentisse della grande irrequietezza delle instabili vicende con cui si inizia quel secolo, sempre in continua affannosa ricerca di un assestamento che non ritrovò giammai; dall'altro sono una prova dell'invalsa tendenza a discutere, a cercare, a definire. Questo periodo di storia dell'arte, dopo lunga incuria, richiama da qualche tempo l'attenzione premurosa e indagatrice degli studiosi. Giovanni Rosadi, quasi a ricrearsi dopo le lunghe cure ministeriali, ha pubblicato di recente pei tipi dei fratelli Alinari un bel lavoro, esauriente e completo, su la

vita e l'opera del pittore Antonio Ciseri (1821-91) di Ronco (Canton Ticino), educato e vissuto sempre a Firenze, dove si era accentrato essenzialmente verso la metà del secolo XIX il movimento romantico.

Aveva avuto per maestro all' Accademia Fiorentina il Bezzuoli, col quale la monotona vita di quella scuola si era leggermente scossa; giacchè egli praticava un certo eclettismo nella sua pittura dal colore più caldo e più vario e, insegnando, incitava gli scolari a studiare coi propri occhi e senza raffronti il modello e l' effetto della luce sui corpi. Ma altre tracce aveva potuto scorgere il Ciseri accanto a quella segnatagli dal maestro per la via salda e diritta su cui procedere in arte. Varie tendenze ancor timide e confuse si disputavano allora il campo in Firenze, dove tra il classicismo del Benvenuti, il verismo del Bartolini, l'eclettismo del Bezzuoli, il romanticismo del Pollastrini, il purismo del Mussini non era facile ad un giovane d'orientarsi tosto con sicurezza.

Il Rosadi per presentare la figura del Ciseri nel suo giusto rilievo, la colloca opportunamente nel fondo puro del suo tempo, dal quale fa staccare l'uomo e l'artista: buono, parsimonioso, modesto ed onesto, religiosissimo il primo, amico del Duprè e in relazione con Verdi, Prati, Maffei ed Aleardi; convinto e sincero iconografo cristiano il secondo (*I Maccabei*, *Il trasporto di Cristo*, *Ecce homo*, *Date a Cesare* ecc.), che non potè talvolta sottrarsi all'invalsa voga dei soggetti storici (*Giano Della Bella che va in esilio*, *Il giudizio di Coriolano*, *Il tumulto de' Ciompi*, *La morte di Corradino*) e che fu operoso e fecondo nei ritratti.

Il Rosadi non trascura alcun dipinto del Ciseri, e di molti riproduce, con numerose illustrazioni, particolari e studi che mostrano la sua preparazione conscienziosa ad ogni nuovo lavoro. È un volume questo che si scorre col massimo interesse e che delizia a un tempo gli occhi, l'intelletto e il cuore.

ENRICO CAPORALI — *Il Pitagorismo confrontato con le altre Scuole* — Todi, Casa Editrice « Atanòr », 1916.

ELIFAS LEVI — *Il rituale dell'alta magìa.* Prima traduzione italiana di CARLO DE RYSKY, con una prefazione dello stesso e varie figure illustrative — Todi, Casa Editrice « Atanòr », 1916.

GIUSEPPE BELLUZZI — *Un' ora d' arte a Torino esplicata a Bologna* — Bologna, Tip. Luigi Parma e C., 1916.

Vol. XLIV N. 264

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA SCIENZE VARIETÀ

DICEMBRE 1916

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Fascicolo L. 1.- Estero Fr. 1.30

TIVOLI — VILLA D'ESTE: IL GRANDE VIALE.
(Chiaroscuro meraviglioso: superbo contrasto prospettico).

EMPORIUM

VOL. XLIV. DICEMBRE 1916 N. 264

PER LA DIFESA DEL PAESAGGIO.

'OPERA di chi manomette quanto la natura ha creato intorno a noi non altrimenti è paragonabile all'atto di colui che, tratto dalla brama del lucro, spingesse l'arte sua di speculatore sul reddito fondiario a far produrre il proprio campo intensamente per qualche anno lasciandolo più tardi in una inazione ed una sterilità infeconda. Ed è questa distruzione delle bellezze naturali opera inavveduta e cieca.

Ma v'hanno due modi attraverso ai quali e per due diverse vie si giunge all'alterazione e spesso allo scempio di quegli aspetti di paesaggio che hanno una ragione storica, estetica, etnica di vita: la prima ragione, la più logica in realtà, per cui l'interesse economico fa velo anche a quei più elementari criteri di senso del bello che dovrebbero essere nel fondo di ogni animo per poco nobile ed educato che fosse: l'altra ragione pure comune e tanto più seria e grave è quella generata da un intendimento falso e ignobile della bellezza pel quale qualunque cosa che sia moderna e rifinita e adattata al lustro fittizio e volgare delle odierne esigenze, appare di gran lunga superiore alle magnifiche creazioni del passato.

Ne viene come diretta derivazione da un indirizzo di simili criteri che sembri opportuno e conforme a questa particolare logica dell'estetica, qualunque trasformazione dei giardini, delle ville, degli edifici, che tenda a regolarizzare le pittoriche linee, che inquadri in vincoli di gelide simmetrie le forme spesso concepite con somma genialità, che mutili o deformi ciò che una nobile mente e l'abile mano di artefici esimi avevano con sapiente intendimento sognato e compiuto.

Poichè la bellezza del paesaggio non trae solo il suggestivo fascino che avvince l'animo nostro da ciò che la natura largì benignamente nella conformazione di valli e poggi e vette dirupate, nè solo da ciò che i secoli produssero nello sviluppo di arboree vegetazioni o in alterazioni di corsi d'acqua scroscianti in cascate o scorrenti tra sponde sinuose o intagliati in baratri vertiginosi; ma ancor più e sopratutto da quanto l'opera umana segnò nel volgere di due millenni.

E quanto l'opera umana produsse accanto alla natura ha un fascino che si intensifica nel tempo. Fascino questo che trae la sua prima ragione dal colore che gli anni hanno diffuso su quanto appunto venne creato dall'uomo in epoche lontane da noi.

Sono spesso dei semplici edifici, fontane solcate dall'acqua che vi zampilla da secoli, cancelli di ferro addossati a pilastri grigi, balaustre di pietra corrose, muri macchiati di muschi e di vivide erbe grovigliate, le costruzioni contro cui imperversa il nostro buon gusto moderno perchè credute di nessuna importanza, mentre, pur non avendo esse per sè un singolare valore architettonico, ne hanno uno grandissimo estetico. Sono costruzioni che più frequentemente dei monumenti e delle opere insigni ci è dato trovare e che danno spesso, meglio forse delle opere immortali, la caratteristica impronta d'una città o d'una regione.

Contro di esse, lo vediamo ogni giorno, infierisce compiacentemente la moderna estetica livel-

latrice che vuole muri imbiancati e rettifili opprimenti, simmetrie monotone e case uniformi.

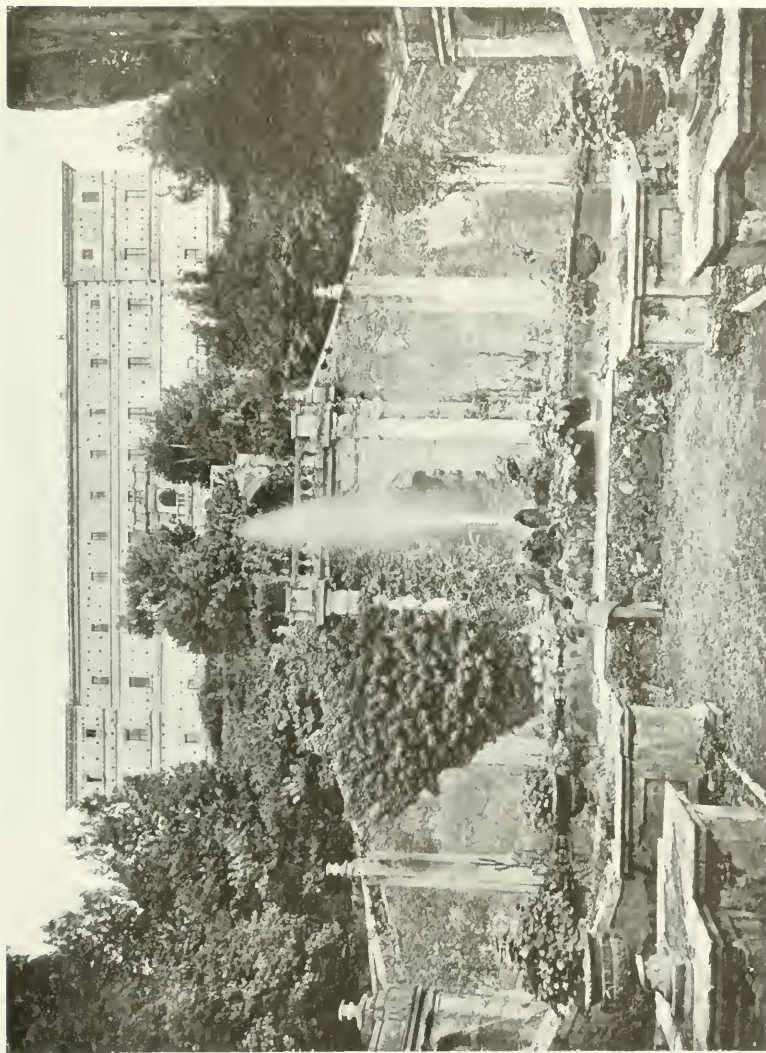
* * *

L'estetica del paesaggio di che cosa è fatta se non delle mille sottili e indefinite ragioni che rendono bello un panorama od uno sfondo di via od un gruppo di case perchè il colore, gli effetti di luce o le forme di raggruppamenti sono nella loro fusione pittoricamente belli e mirabilmente armonici?

E questa bellezza del paesaggio non vediamo noi che troppo spesso viene falsata e deturpata perchè alle caratteristiche impronte di un edificio viene mutato il colore rifacendo intonachi e tinte, o all'aprirsi di una visuale panoramica vengono abbattuti quegli alberi secolari che ne erano la prima ragione di bellezza, o alle parti corrose di costruzioni d'alto valore storico ed artistico vengono rinnovate od aggiunte parti nuove ove la più gretta e volgare economia si impone coll'appariscenza di decorazioni fittizie, pompose nel loro fasto miserabile?

Vorrei che si pensasse solo a tre degli aspetti più tipici del nostro paesaggio perchè ci si potesse convincere come ogni rinnovazione inconsulta sia un atto di delinquenza estetica: al Lazio e per questo intendo alludere principalmente alle ville romane, all'Abruzzo ed alle Alpi nostre.

TIVOLI — VILLA D'ESTE: I CIPRESSI.
(La magnifica cupa severità degli alberi inquadra lo scenario della campagna luminosa).

Noi pensiamo alle ville romane e tosto ci appaiono la meravigliosa *villa d'Este*, villa *Aldobrandini*, la *Torlonia*, la *Mondragone*, villa *Adriana*. Rievocandole, sogniamo tutto il fascino che si sprigiona da esse. Quali sono le ragioni della loro inarrivabile bellezza? Troppi elementi di forme e di colori sono nel loro aspetto perchè possiamo analizzare e scindere nello spirito nostro l'essenza intima di questa loro grande bellezza. Non sappiamo se siano più le armoniche simmetrie dei viali al-

TIVOLI — VILLA D' ESTE: LA SCALEA.

(Armonioso raggruppamento lineare, incomparabile fusione di [illegible]

berati o gli irregolari addensamenti di cespugli fioriti, se le acque scorrenti sui grigi travertini con un ritmo musicale dolcissimo, o la festa di colori che il sole irrompendo tra le larghe frondi dei cipressi e dei lauri desta nel sussurrante chioccolìo delle fontane cinquecentesche.

Tutto vi è dolcezza d'incanto e tutto vi è superbamente bello dai palazzi ai cancelli, dai viali alle scolture ornamentali che le decorano. Ora pensiamo a una mano che inconsciamente seguendo sarebbe irreparabile: la somma di bellezza addensatavi sarebbe irrimediabilmente annientata.

Non altrimenti potrebbe farsi per alcuni gruppi di villaggi abruzzesi. V'ha in talune vie di paesi dispersi dell'Abruzzo, in viottoli erti fra case irregolari erette secondo leggi indefinite un tale senso di bellezza pittorica che pare vi abbia presieduto la genialità inesausta di un architetto di alto ingegno, anzichè la casuale accidentalità di regole costruttive apprese per tradizione secolare.

RIPA D'ORCIA SENESE — IL CASTELLO.
(Pittorica utilizzazione dell'andamento del terreno: felice disposizione architettonica)

un'estetica che è dote intellettuale dei nostri tempi volesse ammodernare quei luoghi: basterebbe abbattere qualche albero troppo alto od irregolare, raschiare le erbe e la borracina che coprono i muri e le cornici delle scale e delle balaustre, rinzaffare le pareti scrostate su cui passò l'ala di quattro secoli e quasi tutto il senso di sovrana bellezza che da queste ville si schiude sarebbe tolto, e tutta l'ammaliante e suggestiva evocazione di un'epoca di gloria e di splendori sarebbe svanita per sempre. L'azione potrebbe sembrare minima, ma la rovina

Ora se su quelle pietre rossastre e su quei muri corrosi passasse il candore della calce o a quelle finestre e a quelle porte s'apponessero le chiusure di legno o di ferro odierne che per dirsi comode sono decisamente brutte e sono l'esempio più visibile della nostra finzione di ricchezza, che è in fondo l'imbellettamento della miseria, un effetto estetico che le pioggie le nevi ed il sole crearono su quelle masse costruttive in centinaia d'anni di loro vita sarebbe in un istante distrutto e la stridente innovazione perturberebbe ogni armonia dell'insieme

LA VIA CAMPANA PRESSO IL GAURO.

(La contorta inflessione dei rami raggruppati dà risalto all'uniforme ondulazione dei poggi)

Così per le Alpi nostre. Ivi, dove assai più che dell' uomo è impressa l' opera della natura, due principalmente, lo sappiamo tutti, sono i danni talvolta grandissimi che l'industrialismo contemporaneo ha recati in forme troppo spesso irreparabili e che sovente si risolvettero in danni enormi per coloro stessi che furono i fautori. Poichè se per il disboscamento spietato che ha complessivamente arrecato disastri immani si è verificato un rinsavimento non certo per fisime estetiche, ma per finalità di interessi finanziari, non così è avvenuto per lo sfruttamento delle cascate e dei corsi d'acqua.

Chi tentasse di affermare che una cascata — e intendo parlare particolarmente delle più note da *Tivoli* a quella delle *Marmore*, dalla cascata del *Toce* a quelle del *Serio* — non può essere proprietà di pochi che chiedendone l'uso al Governo la distruggono, ma che deve essere patrimonio di tutti come sono patrimonio nazionale il *Torso di Belvedere* o la *Cappella Sistina :* che pure invocando le ragioni della nuova ricchezza che s'accresce, si dovrebbe limitare il monopolio di chi sfrutta quell'energia a quegli innumerevoli corsi d'acqua che solcano le nostre valli e convalli, im-

ANGHIARI — IL BORGO VECCHIO.
(Magnifico risultato architettonico di modestissimi elementi costruttivi).

AURONZO — VECCHIE CASE.
(Innesto del legno e della pietra: vivida tonalità d'insieme).

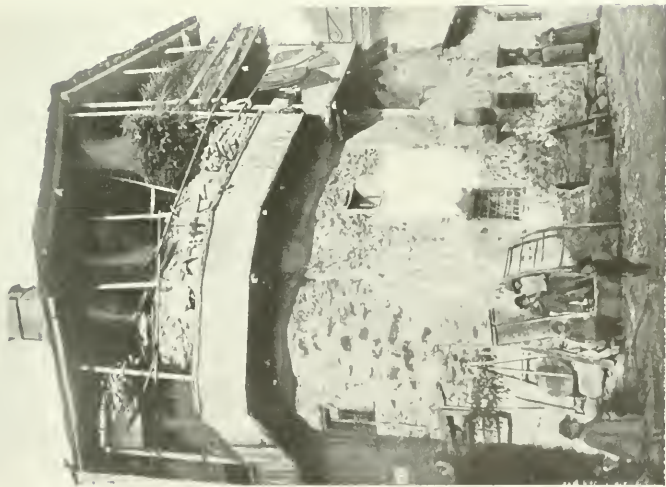
CADORE — CASE.
(Ottimo risultato di una casuale disposizione planimetrica).

pedendo di togliere colla sostituzione di enormi tubi metallici alle mirabili cascate, il più splendido ornamento delle conche alpine, private così dello scroscio sonante delle acque che precipitano, e rese mute di suono e grigie di colore, colui, dico, che tentasse di affermare questo, sarebbe per lo meno tacciato di uomo dalle piccole idee o di visionario dal cervello immeschinito da fisime di poeta che viva fuori del nostro mondo e lontano dai tempi nostri.

Troppo violento, si dice, è il turbine della vita e delle necessità che per essa ci incombono perchè resti il tempo di occuparsi e di trovare giustificate quelle ragioni di bellezza che pure fanno con appassionato convincimento gridare a noi: Non distruggete le cascate d'Italia!

ALTA VALLE SERIANA — UNA LOGGIA.
Esempio frequente caratteristico di mancanza di linee rette costruttive).

* * *

Eppure tutti dovremmo in fondo comprendere, particolarmente quando ci troviamo fuori della nostra patria, quale sia il posto che l'Italia nelle sue bellezze di natura e solo per queste, occupa nel giudizio delle nazioni civili. Poichè quando ci troviamo in una delle nazioni che ci stanno attorno: la Francia o la Germania, il Belgio o l'Inghilterra e vediamo come ivi accanto alle preoccupazioni d'indole commerciale e finanziaria, accanto allo splendido sviluppo industriale ed alle affermazioni di potenzialità economica considerevolissime, vediamo prender posto altre preoccupazioni di carattere estetico quali sono le conservazioni scrupolose dei monumenti e dei paesaggi colla *Ligue des sites pittoresques* fondata in Francia, colla *Denkmäler Verein* della Germania che accanto ai monumenti tutela ogni aspetto più caratteristico della natura, colla *Società per la protezione del Paesaggio* esistente nel Belgio, e colla *League of the Landscape's beauty* per mezzo della quale il Governo inglese ha vincolato i castelli ed i parchi delle sue contee proclamandoli patrimonio inalterabile del paese; quando, ripeto, riflettendo alla vita di quelle nazioni e a quella della nostra Italia raffrontiamo lo svolgimento nostro in relazione alle attività degli altri popoli e ripensiamo al posto che noi occupammo per la nostra arte e per la natura dei nostri luoghi nel pensiero e nella vita del mondo; quando ricordiamo anche solo una parte dell'influenza evi-

ALTA VALLE SERIANA — CASA D'ANGOLO.

(Piani e linee accidentalmente disposti: fusione di muri corrosi e di legni macchiati).

VALLE DI SCALVE (BERGAMO) — UNA CONTRADA.

(Esempio di bellezza nella più spiccata irregolarità di linee e di piani).

TAORMINA — CASA FLORESTA.

dentissima che sulla mente e sulla fantasia dei migliori uomini d'ingegno delle nazioni civili ebbe la visione dell'Italia nelle bellezze dei suoi paesaggi, da Goethe a Wagner, da Byron a Shelley, dai primi scrittori che giungevano a noi or sono due secoli attraverso difficoltà gravissime, ai mille che si succedettero fino ai nostri tempi portando nei loro paesi un ricordo incancellabile della bellezza delle nostre contrade, materia di canti ed elemento di sogno alle creazioni future del loro ingegno; quando pensiamo alle migliaia di uomini d'ogni parte del mondo che chiesero ai nostri monti ed alle nostre città quel riposo dello spirito e quella gioia degli occhi che chiesero invano alla loro patria; quando tornando noi pure nella patria nostra da un paese straniero ove udimmo esaltare

SAVOCA (TAORMINA) — PORTA D' INGRESSO DEL VILLAGGIO.
(Linea monumentale da contrasti casuali di parti costruttive).

l'Italia come il sogno vagheggiato d'ognuno, come il fine di un viaggio bramato con ardore, ci troviamo innanzi a quegli spettacoli naturali che formano la meta di tanti apostoli della bellezza, rivediamo quelle cascate che nessuno straniero dimentica di vedere, contempliamo quelle valli, quei colli, quelle viuzze, quelle campagne, quelle selve che trovammo descritte e studiate con fervore di innamorati in libri di scrittori non nostri o ricordate in canti di poeti d'oltralpe, o allora nessuno potrebbe dirci che il nostro pensiero è pensiero di visionari e di esteti lontani dalla realtà delle cose; nessuno più potrebbe rinfacciarci che innanzi alla bellezza stanno sempre giganti gli impulsi economici dell'interesse e del tornaconto; nessuno potrebbe asserire coscientemente che l'entusiasmo nostro è entusiasmo di gente sfaccendata.

Perchè la nostra Italia non può e non deve rinunciare alla bellezza venutale dai secoli: nè dimenticare le glorie del suo passato nè gli splendori della sua natura: non lo può e non lo deve come condizione della sua esistenza civile. Quando affievolisse in sè ogni interessamento a ciò che non è lucro materiale, quando credesse di obliare ogni ragione di quella bellezza che ha fatto della nostra patria il primo paese della terra, quel giorno forse l'*itala gente* che fu già *da le molte vite* non troverebbe quell'impulso alla perfezione del proprio vivere che in qualche periodo del passato, con giusto nostro orgoglio, vedemmo glorioso ed invidiato, nè potrebbe affermare quelle nobilissime doti a cui giustamente mirano tutti coloro che credono ad una nuova influenza futura d'Italia sulle vicende del mondo.

PANORAMA DI SPERLINGA.
(Larghe forme solenni: vastità di linee: rocce sgretolate policrome: ampi terrazzi basamentali).

* * *

E la strada non può essere che una: se l'educazione civile nostra è ancora ben lontana da quella formazione di convincimento generale che dovrebbe senza imposizioni nè vincoli guidare alla tutela delle nostre belle regioni, se pure si vuole arrestare l'opera di continua e sottile e diffusa detur-

pazione del paesaggio, questo non è possibile altro che con una disposizione di legge.

Poichè una legge che limitasse su una cosa bella o su una visuale panoramica quella proprietà assoluta che può esplicare la persona che è di quella cosa o di quell'elemento di paesaggio temporanea posseditrice, non sarebbe un'imposizione illiberale tendente con draconiani regolamenti o tirannici gravami a sopprimere diritti acquisiti da tempi remoti, ma sarebbe piuttosto una compartecipazione di proprietà per tutti coloro che credono non dover essere all'arbitrio e spesso al capriccio di qualcuno il sopprimere o deturpare quei paesaggi che appunto perchè inalterati nel succedersi di generazioni hanno acquistato un carattere storico oltrechè estetico e li hanno resi di dominio generale per quanti ricercano negli aspetti naturali collegati alle vicende mutevoli della storia uno dei compiacimenti più vivi.

SAN NICANDRO (GARGANO) — UNA VIA

(Irregolarità altimetrica degli edifici: gradinata chiara tra muri rosso-bruni e varietà di scorci prospettici)

La disposizione sarebbe non solo liberale, ma essenzialmente moderna; perchè una nazione che accanto al benessere economico trova d'occuparsi anche di superfluità estetiche che sono in fondo, in qualunque forma si presentino, una necessità dell'animo nostro, per i privilegiati del censo o dell'ingegno come per gli infelici umili e reietti, una nazione che così facesse mostrerebbe di prendere a cuore il proprio graduale miglioramento e di accrescere e sviluppare la propria educazione civile. E se v'ha un paese ove la protezione d'ogni forma estetica dovrebbe essere una preoccupazione nobilissima e per quanto la storia venne narrando fino a noi e per quanto di vantaggio materiale ci arreca la bellezza delle nostre regioni, questo paese dovrebbe essere in primissimo luogo e indiscutibilmente innanzi a tutti l'Italia.

URBINO — SCALETTE DI S. MARGHERITA.
(Intonachi scrostati: contrapposti di ombre e di luci).

Ma per fare noi ebbimo bisogno che l'esempio ci venisse dall'opera di sodalizi d'oltralpe e da ammonimenti d'altre nazioni. Nel molto però che occorrerebbe fare quando fosse di guida una legge opportuna e consona a intendimenti razionali e opportunamente studiati, si potrà giungere indubbiamente a risultati pratici e seri.

La proposta di legge che l'on. Rosadi intendeva qualche tempo fa presentare in Parlamento con quella convinzione gagliarda e quel fervore d'apostolo che pone nei suoi nobili propositi, se pure potrà in qualche punto subire qualche lieve modifica, rimarrà però sempre un passo notevole verso l'attuazione di una legge che vincoli i paesaggi nostri, così come vincola i monumenti e le opere d'arte.

E la necessità dell'intervento legislativo è visibilissima: l'azione deleteria e progressiva di odierni sviluppi edilizi e industriali ogni giorno annienta o mutila storici ricordi o aspetti panoramici. Poco tempo fa a Bergamo due edifici sorti all'imbocco di una splendida passeggiata in Colle Aperto inquadrata da uno sfondo mirabile di natura e di cielo hanno tolto completamente quell'effetto e nessuno potè opporvisi; nè fu possibile opporsi al taglio parziale della pineta di Ravenna nè al collocamento dei tralicci di ferro per sostegno di fili elettrici piantati nella laguna da Mestre a Venezia. Così furono iniziati i lavori di un impianto idroelettrico che distruggerà le più alte cascate d'Europa, quelle del Serio, e sono in parte fatti e in parte avviati lavori di sbarramento che trasformano un gruppo di incantevoli laghetti alpini presso il passo d'Aviasco nelle Prealpi Bergamasche, e nessuno può colla legislazione attuale opporvisi; come le opere idrauliche di Terni hanno sminuito e alterato il fascino che emana dalla boscosa e pittoresca conca che chiude la meravigliosa cascata delle Marmore.

Superato il tristissimo momento attuale, la legge

CASCATE DEL SERIO (BERGAMO), ALTE M. 347.

La conca selvaggia sopra Bondione ha nel triplice salto delle acque del Serio un meraviglioso ornamento di fragore e di luce.

TERNI — CASCATE DELLE MARMORE.
(La naturale disposizione dei contrafforti di roccie, completa la visione di uno scenario incomparabile).

si faccia e presto: e sia legge che pur non invadendo i diritti immutabili della proprietà individuale impedisca in nome d'un'altra legge più vasta ed indefinibile, la legge del bello, quelle modificazioni delle cose e degli aspetti naturali che giungono a vere e proprie profanazioni sulle quali poi scende un benefico velo solo qualche secolo dopo.

Se penseremo che noi, per quanto schiavi del nostro egoismo, non possiamo avere il diritto di privare i nostri nipoti di tutta la bellezza che a noi venne dalle remote epoche della storia e dalle più recenti; se penseremo che il nostro paese per la sua tradizione di gloria non deve in alcun modo essere secondo agli altri in questa lotta che non è di reazione, ma è di ben inteso progresso; se rifletteremo ai danni futuri che s'aggiungerebbero ai moltissimi di questi ultimi anni ed all'ininterrotto ed inavvertibile mutamento che porterebbe a una radicale e insensata trasformazione di ogni cosa nostra adattata a quei bisogni spesso vacui che si dicono odierne esigenze, se mirando al nostro passato potremo leggervi la vita dell'avvenire, educandoci un po' più e meglio a quelle necessità dello spirito che stanno a lato delle preoccupazioni del lucro, se ricorderemo tutto questo ci parrà logica e di impellente opportunità questa restrizione legale all'uso più assoluto e troppo spesso irragionevole di ciò che ha fascino di bellezza e di poesia e non deve quindi essere patrimonio privato d'una persona sola che ne disponga a suo talento, e ci parrà pure inspirata a sensi larghi di alta e moderna legalità quella legge che tutelando una somma di bellezza accumulatasi nei secoli, si opponga coraggiosamente in pro' della nazione intera agli sperperi ed agli scempi ingiustificati.

LUIGI ANGELINI.

LAGO SUCCOTTO (PASSO D'AVIASCO) — PREALPI BERGAMASCHE.
(Come altri due laghetti alpini contigui, avrà fra breve dighe e paratoie e sarà un serbatoio d'acqua a pro' dell'Industria).

ARTE RETROSPETTIVA:

DEFENDENTE DE FERRARI DA CHIVASSO.

DOLFO Venturi, in un momento di forse eccessivo entusiasmo ottimista, salutò in Defendente De Ferrari addirittura: « il coronamento della scuola pittorica piemontese ». Certo, di quella originalissima pattuglia di artisti riuscita in Piemonte ad affermarsi vigorosamente dopo avere attinte le origini agli esempi lombardi e dopo aver raccolto il suo buon *pro* dappertutto dove le riuscì comodo di trovarlo, il maestro di Chivasso deve senza dubbio ritenersi uno dei più singolari, genuini, notevoli rappresentanti.

Eppure questo pittore di indiscutibile eccellenza era rimasto sconosciuto sino a pochi decenni addietro! Il suo stesso nome, rapito nelle tenebre della storia, andava del tutto dimenticato e l'opera dell'artefice giaceva dispersa in cento varie e strambe attribuzioni secondo il criterio ed il capriccio dei critici onde veniva assunta ad esame.

Al padre Bruzza — tanto benemerito alla storia dell'arte piemontese — si deve la rivendicazione, anzi la risurrezione di Defendente. Il dotto ricercatore d'archivio ormai famoso fra gli studiosi per aver sfatato le tante leggende ond'era avvolta la giovinezza del *Sodoma*, dimostrando — contro gli ostinati a pretenderlo senese — com'egli fosse nato a Vercelli ed ivi avesse ricevuta la prima educazione artistica nella bottega di Martino Span-

DEFENDENTE DE FERRARI: DEPOSIZIONE — COLLEZIONE SPIRIDON, PARIGI

zotti, con un' altra prova documentaria inoppugnabile è riuscito a rendere ancor più segnalato servizio alla memoria ed alla gloria del De Ferrari.

Fino al giorno della fortunata rivelazione del

L'esistenza di una personalità nuova ed assai forte, di un altro interessante maestro della scuola piemontese era però vagamente presentita davanti a quei dipinti tolti ingiustamente al loro iguorato

DEFENDENTE DE FERRARI: COMPOSIZIONE RELIGIOSA — COLLEZIONE SPIRIDON, PARIGI.

Bruzza gli artisti e gli amatori d'arte meravigliavano davanti alle superbe composizioni esultanti di colore, piene di calor di vita, chiuse in originali leggiadrissime cornici architettoniche, discutendo l'opinione dei critici in baruffa ad assegnarne la paternità a Gaudenzio Ferrari, al Giovenone, a Macrino d'Alba, al Perugino e fin'anco ad Alberto Dürer!

autore, dall'acume di due insigni cultori della vecchia arte allobroga.

Francesco Gamba e Giuseppe Arpesani, ancora impotenti a sorreggere di prove tangibili l'esistenza del maestro scomparso negli elenchi dell'arte ma da essi intravveduto nel gagliardo suo spirito aleggiante luminoso sulle tavole usurpategli involontariamente da tanti illustri colleghi suoi contempo-

ranei, si limitarono per anni parecchi ad oppugnare con molta energia e con valide obbiezioni le diverse ed opposte cervellottiche attribuzioni. Tornava però facile ai loro contradditori di sfidarli a rivelare il nome di quell'ipotetico pittore sconosciuto alle cronache dell'arte: ed alle spietate ironie il Gamba e l'Arpesani altro non potevano opporre se non la constatazione della palese inverosomiglianza di tante contrarie deduzioni ed il ridicolo della contesa e il grottesco di voler ad ogni costo rintracciare nelle opere di Defendente, la mano di artisti fra di loro assai lontani per temperamento, tecnica e maniera.

Interviene, provvidenziale, il Bruzza. Questo paziente ed illuminato ricercatore (è di moda, oggi, di vilipenderli i *topi d'archivio*!) potè offrire al Gamba ed all'Arpesani il premio legittimo di tanto meritoria ed acuta sagacia, a confusione degli astiosi loro avversari nella polemica. Nell'ordinare i polverosi relitti dell'Archivio Comunale di Moncalieri il Bruzza rinvenne un contratto di locazione d'opera redatto in data 21 aprile 1530; in quel contratto la comunità del borgo piemontese — rappresentata dal *cosindaco* (l'assessore anziano del tempo) Monferrino Beaumont — affidava ad un « Maestro Defendente De Ferraris de Clavaxio, pictore » l'incarico di « costrurre dipingere e condurre a pieno compimento una *bella ed ornata ancona* per l'altare maggiore di Ranverso ».

DEFENDENTE DE FERRARI: ADORAZIONE (COPIA ANTICA) — PINACOTECA DI VERCELLI. (Fot. Masoero).

Era la luce dissipatrice del lungo doloroso mistero. L'ancona di Ranverso recava i segni indiscutibili di intima parentela con le altre opere in discussione. Tutte, ad un tempo solo, venivano restituite al loro autentico creatore finalmente strappato al velo delle tenebre secolari. Le discussioni cessarono per incanto dopo la comparsa del documento rivelatore che si rilegge con commozione, pubblicato nell'original testo latino tabellionale da Giuseppe Cesare Barbavara nel 1898, in un numero dell' « Arte sacra » di Torino.

* * *

Gli antichi distributori delle opere di Defendente fra i pittori cinquecenteschi dell'intera Europa non si diedero ancora per vinti. Tappata loro la bocca sull'argomento capitale, ripresero le stucchevoli logomachie in forma non meno oziosa intorno alle origini, alla educazione, allo stile del pittore di cui tanto intelligentemente avevano fino allora negata l'esistenza e la personalità. E ciascuno nell'artista al quale si sforzava per l'innanzi d'asse-

DEFENDENTE DE FERRARI: S. GIOVANNI — MUSEO CIVICO DI TORINO.

gnare le opere di Defendente, pretese di vedere il maestro di lui: non essendo riusciti a fare dei singoli protetti altrettanti padri delle tavole di Defendente, li vollero assurgere a padri putativi del pittore...

Non val la pena di polemizzare in ritardo con pochi valentuomini i quali dedicano cure e studio alla storia dell'arte piemontese, primi fra tutti i due pittori-artisti ch'ebbero il vanto di « divinare » il maestro di Chivasso pur nel frastuono delle diatribe precedenti la sua rivendicazione.

DEFENDENTE DE FERRARI: S. LUIGI RE DI FRANCIA — MUSEO CIVICO DI TORINO. [illegible]

dei cervellottici e sofistici argomentatori incaponiti a rivalersi di uno smacco colossale col prepararne a sè stessi altri e non meno umilianti. Val meglio a questo proposito evocare le illustrazioni — anche in taluni punti erronee ed arbitrarie — che dell'opera di Defendente da Chivasso tentarono i

Francesco Gamba troppo recisamente affermò « tenere la maniera di Defendente verso la maniera e il colorire degli antichi veneziani ». E davanti alla predella del trittico dei SS. Crispino e Crispiniano in Avigliana, non esitò ad affermarla degna di « essere messa a paro colla S. Orsola

del Carpaccio ». E sopratutto, opinò ancora il Gamba, della scuola veneziana « ch'egli conobbe di certo e bastano i trittici di Feletto e il secondo a sinistra della cattedrale di Avigliana per dimostrarlo » il De Ferrari avrebbe assimilato quanto sibilizzazioni del Ghirlandaio e negli sfondi di paese l'imitazione di Paolo Bril d'Anversa e in genere del paesaggio fiammingo. E inoltre, nel trittico di Feletto il Gamba sentì « l'impressione a primo sguardo di pittura dei Vivarini, del Carpac-

DEFENDENTE DE FERRARI: L'ANGELO ANNUNZIANTE — MUSEO CIVICO DI TORINO. (Fot. Alinari).

ad essa deriva « da Gentile da Fabriano, proveniente dall'Umbria e maestro di Jacopo Bellini, pittore di sentire mistico, austero e brillante nella forma ».

Lo stesso Gamba, il quale parve un giorno voler ritenere maestro di Defendente un oscuro Amedeo Albini maestro moncalierese, nel trittico della sagra di S. Michele credette di notare delle aperte sencio e del Bazaiti per ritrovare ancora delle traccie umbre nel « Supplizio della Colonna » ad Avigliana. Poi, come per attenuare tutto questo florilegio di derivazioni italiane, il Gamba si affannò a difendere il De Ferrari contro la taccia di imitazioni teutoniche facendo osservare come « il suo modo di panneggiamento sia ben lontano dal fare rotto, angoloso, metallico degli autori tedeschi

fra i quali primeggia per tal carattere Alberto Dürer ».

Queste reminiscenze tedesche aveva creduto di pover denunziare nel 1897, scrivendo nell'*Archivio storico dell'arte*, Emilio Jacobsen. Accennando al invece in Defendente l'influenza prevalente del Giovenone e degli Oldoni notando come molte delle sue figure ricordino Gaudenzio Ferrari, coetaneo o quasi di Defendente; ed a sua volta Alessandro Baudi di Vesme raccostando una forse causale e

DEFENDENTE DE FERRARI MADONNA COL FIGLIO — MUSEO CIVICO DI TORINO.

ritratto ritenuto temerariamente di Carlo III di Savoia, dipinto dal maestro di Chivasso nel trittico di Santa Maria di Borgo Vecchio, il Jacobsen lo proclamava « degno di esser stato dipinto da Striegel! »

Con occhio più sagace il Lermontieff constatava non decisiva coincidenza di fatti si fece a sostenere l'ipotesi che il primo docente del De Ferrari fosse lo Spanzotto, il maestro del *Sodoma*. Riuscito a testificare con documenti irrefutabili come il pittore di Casale Monferrato durante la lunga permanenza a Vercelli abbia sposato una damigella

Costantiua figlia di un Antonio Pianta da Chivasso, confeudatario di Lauriano, provato che il pittore si recava spesso a Chivasso per tutelarvi gli interessi della moglie, ne derivò la certezza che in queste rapide gite lo Spanzotto abbia avuto modo di conoscere

DEFENDENTE DE FERRARI: LO SPOSALIZIO DELLA VERGINE. MUSEO CIVICO DI TORINO.

Defendente e di avviarlo ai difficili cimenti dell'arte. Simpatica ed ingegnosa congettura, senza dubbio, ma nulla più di una congettura benchè sostenuta da così vasta dose di buona volontà per parte del Baudi di Vesme.

* * *

Giovanni Morelli nel suo indimenticabile studio sui maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, coll'abituale acutezza di intuito ha per primo rilevato in Defendente De Ferrari la veramente decisiva influenza di Macrino d'Alba. È questa l'osservazione più fine, più giudiziosa, più persuasiva di quante ne siamo venuti elencando: non nega le altre, anzi le sintetizza e le suffraga. Io dovrei ripetere a proposito di Defendente quanto ebbi a sostenere in queste istesse colonne scrivendo di Gerolamo Giovenone, il pittore vercellese che ha con lui maggior affinità di tecnica e di tendenze spirituali.

In Macrino d'Alba è la *chiave* di tutti i minori maestri vercellesi volendo comprendere fra i maggiori soltanto il *Sodoma* e Gaudenzio. Di Macrino ha detto il Lanzi: « è il primo artefice che in Piemonte si avvicinasse al moderno stile avendo studiato a Milano il Foppa ed il Bergognone, a Roma ed a Firenze il Ghirlandaio, a Venezia il Giambellino ed il Cima ». Così, come attraverso Macrino abbiamo spiegato nel Giovenone — mai uscito dalla nativa città — taluni accenti squarcioneschi e mantegneschi, certe colorazioni venezianamente accese ed orgiastiche, certi garbati riflessi di realismo fiorentino e nei suoi santi colossali persino le vigorose caratteristiche dei ferraresi Ercole Roberti e Francesco Cossa, con logica altrettanto fondata possiamo pensare che Defendente, davanti alle opere di Macrino e nell'atmosfera artistica vercellese tutta pervasa dal suo possente influsso, abbia ricevuto quelle suggestioni che la critica ricerca tanto lontano, a costo anche di spedire Defendente a studiare in Germania, in quei tempi di viaggi poco allettatori per comodità e conforto...

Nei dipinti del pittore di Chivasso è infatti quella leggera traccia di sensibilizzazione tedesca e specialmente *düreriana* che ognuno ha notato nelle opere di Macrino e di tutti i pittori italiani settentrionali a lui contemporanei. Essi del Dürer — vissuto molti anni in Italia — avevano ammirato a Venezia, a Ferrara ed a Roma opere cospicue e d'altronde l'arte tedesca ben potevano studiare nelle stampe che i mercanti d'Allemagna già recavano numerose fra noi.

Cosicchè in Defendente ritroviamo le qualità generiche a tutti i maestri vercellesi dopo il passaggio del pittore d'Alba per la loro città: un retaggio di influenza che il Giovenone rivela più degli altri schietta ed ingenua senza che per questo egli possa essere indicato come maestro del collega di Chivasso del quale era senza dubbio più

giovane come attestano le date dei primi quadri rispettivi.

E da Macrino, l'errabondo pittore che assorbì i semi del rinascimento pittorico in quasi tutti i centri artistici italiani dell'epoca sua, solo da Macrino provengono le pretese derivazioni dai veneti, dal Ghirlandaio, da Gentile da Fabriano e via via. Piuttosto, l'arte di Defendente giustifica e sostiene la tesi incontrovertibile, tanto cara ad Adolfo Venturi, di larghe infiltrazioni d'elementi provenzali nei saggi della scuola piemontese assai spesso inspirata dalle forme francesi e dai libri miniati che venivano d'oltre Alpi.

Un altro carattere singolare della scuola piemontese — rilevato dal Venturi nel VII volume della sua « Storia dell'arte italiana » — è la lenta maturazione « in grande ritardo al confronto di quella di altre regioni italiane, con aspetti primitivi e in costumi signorili che in quelle erano mutati da tempo ». In artisti cullantisi nella sognante mistica, estatica serenità quattrocentesca in pieno cinquecento sono dunque spiegabili i riflessi molteplici

DEFENDENTE DE FERRARI: CROCIFISSIONE — MUSEO CIVICO DI TORINO. (Fot. Alinari).

DEFENDENTE DE FERRARI: MADONNA IN TRONO — PARTICOLARE DEL POLITTICO DELLA CATTEDRALE DI TORINO.

DEFENDENTE DE FERRARI: POLITTICO DELLA CATTEDRALE DI TORINO.

Fot. Alinari.

ed assommati delle maniere imperanti in altre regioni d'Italia quasi un secolo prima. E Defendente da Chivasso è il prodotto genuino di questa scuola e dell'ambiente in cui si formò: tutte le care ed fantasioso narratore dei colleghi: il solo Giovenone lo supera nella squillante luminosità dei rossi e il solo Gaudenzio lo uguaglia nella dolcezza angelicata delle madonne. « Più soave di Macrino »

DEFENDENTE DE FERRARI: SPOSALIZIO MISTICO DI S. CATERINA — PINACOTECA DI TORINO.
(Fot. Brogi).

aristocratiche semplicità arcaizzanti della maniera vercellese sono in lui: tutti i geniali difetti e le squisite virtù dei maestri che lo precedettero e gli furono contemporanei nel magnifico focolare artistico creato dagli Oldoni nella città del *Sant'Andrea*. Egli appare però più fervido coloritore e più lo riconosce Emilio Jacobsen: ed anche e soprattutto più ardito e immaginoso compositore, poichè è noto che il pittore d'Alba, ingegno piemontese schietto e tipico, si caratterizza nella repugnanza a far volare gli angioli ch'egli mise sempre a sedere sulle nubi o li fermò al suolo, tarpando colle

DEFENDENTE DE FERRARI: TRITTICO DI BORGO VECCHIO — PINACOTECA DI TORINO.

(Fot. Brogi).

loro ali anche il volo della propria fantasia pittorica.

Defendente, senza raggiungere la potenza di rilievo e le plastiche facoltà mirabili di modellatore dell'Alladio, vola alto su di lui e su tutti i piemontesi contemporanei per la singolare e squisita sapienza architettonica. Egli deve aver studiato l'arte della sesta quanto l'arte del pennello: ne troviamo duplice riprova nell'esame dell'opera sua, così negli sfondi prospettici dei quadri, alcuni dei quali possono essere ritenuti fra i più originali e sontuosi dell'arte italiana, come nelle cornici ch'egli stesso volle costrurre per le sue tavole, elevandole a dignità di veri e piccoli, graziosissimi monumenti architettonici.

Il Gamba colla speciale arguta competenza di pittore notava negli « sfondi » di Defendente questa « precisione ammirabile di linee prospettiche » e la proclamava « cosa rara per tempi nei quali il punto di vista, per essere collocato troppo in alto formava squilibrio nella composizione ».

DEFENDENTE DE FERRARI: IL BATTESIMO DI CRISTO — SAGRESTIA DI S. GIOVANNI, TORINO.

Il maestro di Chivasso seppe correggere questo

malvezzo e dietro ai gruppi dei suoi personaggi sacri invece 'dei paesaggi convenzionali, dei baldacchini cari a Gaudenzio ed al Giovenone, invece dei *troni* teatrali entrati nelle consuetudini di tutti i cinquecenteschi, andò elevando delle gloriose vaghissime fantasie architettoniche: intercolonni maestosi, porticati fuggenti, rovine di antichi palagi, scorci abilissimi di strade e di piazze.

E la sua conoscenza perfetta degli stili esce dimostrata anche dal sapiente avvicendare nei quadri, alle linee gotiche, quelle del rinascimento: tutto ciò ottenuto con spontanea armonia, con fedeltà scrupolosa allo stile prescelto, anche nei più minuti particolari.

Le linee dei due stili preferiti appaiono avvicendate anche nelle meravigliose cornici; in alcune opere (esempio tipico e mirabile il polittico della Cattedrale di Torino) il gotico trionfa in leggiadre trine leggere, in una elegante sovrabbondanza di archetti acuti e lobati sostenuti da sottili torciglioni, sovrastate da ricorrenze fantastiche di foglie rampanti, le predelle divise in comparti da colonnine

DEFENDENTE DE FERRARI: L'ADORAZIONE DEI PASTORI — ACCADEMIA CARRARA, BERGAMO.

minuscole aggraziate o da candeliere di finissimo intaglio; in altre prevale lo stile bramantesco colla severità del suo arco a pieno sesto, dei capitelli classicheggianti, delle lesene fiorite di grotteschi

DEFENDENTE DE FERRARI:
SANTO, S. APOLLONIA E UN DEVOTO (SPORTELLO DI TRITTICO).
MUSEO CASTELLO SFORZESCO, MILANO.

rilevati gustosamente in oro, in armoniose dovizie di motivi, sopra un fondo costante di azzurro delicato: il saggio più notevole del genere ci viene offerto dal grande trittico ospitato dalla Pinacoteca di Torino, proveniente dalla chiesa di Santa Maria in Borgo Vecchio d'Avigliana. Ed è strano osservare con quanta coscienza il pittore intoni le linee interne degli sfondi con quelle esterne delle cornici: delle quali dimostra di comprendere tutto il valore estetico e la grande funzione integratrice. Ciò che non compresero e non comprendono tuttora molti pittori antichi e moderni!

Il robusto senso decorativo di Defendente trionfa ancora nella sua maniera affatto personale e geniale di trattare le stoffe. I manti verdi-azzurri delle sue soavissime Madonne, bordati di oro fiammante, gli abiti di broccati finissimi delle sue sante, profusi di ricami, costellati di pietre preziose, i gioielli largamente usati ad insignirne la grazia muliebre, le stole istoriate dei santi ed i « roboni » in velluto dei devoti inginocchiati, i tappeti e le tende dipinti cou un impeto orgiastico di fantasia cromatica, recano nell'insieme della composizione un carattere fantasmagorico in iridescenze e tonalità squillanti, di esuberanza fastosa, senza che mai questa esuberanza degeneri in eccesso volgare. Poichè il maestro di Chivasso è l'artista della perfetta misura, del gusto impeccabile e della signorilità raffinata. È sufficiente a provarlo la sua aristocrazia di interprete della bellezza femminile. Le sue Madonne e le sue sante non hanno la procacità sensuale e la grassoccia rotondezza delle figure muliebri cinquecentiste. Esili come steli, flessuose come giovani betulle, coi volti pallidi dai profili affilati, dagli ovali lunghi sui quali si accendono gli occhi fosforescenti, danno alle donne di Defendente una grazia ed un carattere tutto eccezionale: si direbbero donne moderne, vibranti nei nervi sensibilissimi di tutti gli spasimi, di tutte le febbri acri ed ardenti di cui vanno famose... o se vogliamo essere molto generosi e cavallereschi... calunniate le nostre belle adorate ed adorabili contemporanee...

Ebbe adunque ragione il Barbavara di affermare che il fondersi di diversi elementi di derivazione in una vera e propria sintesi « hanno dato luogo in Defendente ad uu nuovo stile individuale nell'ambito del linguaggio pittorico ».

Da quello stile si sarebbe forse svolta e concretata in caratteri definitivi e proprii una vera arte piemontese se le circostanze politiche e il divampare delle guerre non avessero soffocato nel Piemonte la rinnovata e promettente fioritura estetica.

* * *

La varia e molteplice produzione pervenuta fino a noi, attesta lunga, operosissima l'attività artistica

di Defendente. Soli 32 anni intercorrono fra le date della prima e dell'ultima opera del maestro finora note agli studiosi: ma il trittico di Chieri, del 1503 — il più antico dei suoi lavori accertati — presenta i segni di una tecnica ormai matura e consapevole. Ond'è legittimo opinare che l'abbiano preceduto parecchie opere non datate di sapore giovanilmente acerbo, come ad esempio alcune delle tavole raccolte dal senatore Leone Fontana e passate oggi al Museo Civico di Torino, nelle quali è evidente la scolastica e pedissequa imitazione dei modelli vercellesi; in talune anzi l'inesperienza del principiante è così completa da far ritenere audace la attribuzione a Defendente. Comunque: questo documentato periodo di attività giovanile di Defendente, anteriore alla esecuzione del trittico di Chieri, vale a distruggere l'opinione una volta assai diffusa che in Gerolamo Giovenone si debba salutare il suo maestro. La prima opera datata dal sereno e tranquillo artefice di Vercelli è del 1513: dovette quindi nascere circa dieci anni dopo il collega di Chivasso. Il quale, senza dubbio, ebbe a precederlo anche nella tomba.

Credo di avere esaurientemente dimostrato qui nell'*Emporium* come la morte di Giovenone debba essere avvenuta fra il 27 agosto 1557 (data di un atto notarile da me trascritto, rogato dal notaio Biamino, nel quale il pittore vercellese dichiarandosi infermo riconosce un suo debito verso il nobile Gallarini di Confienza) ed il 9 settembre dello stesso anno 1557 (data di un altro atto rogato dal notaio De Bulgaro nel quale la dote di una figlia del pittore risulta sborsata da Apollonia *vedova di Gerolamo Giovenone*).

Ebbene: se pure il senatore Giovanni Morelli ebbe troppa fretta di far morire il nostro Defendente entro il 1532 mentre il trittico dei SS. Crispino e Crispiniano di Avigliana porta la data del 1535, è evidente come la scomparsa del pittore debba essere avvenuta poco tempo dopo poichè nessun altro dipinto segna una esecuzione posteriore al 1535. Nè io saprei associarmi al dubbio del Barbavara il quale vede nella *S. Orsola* dello stesso Duomo di Avigliana una ulteriore e « marcata trasformazione della maniera di Defendente in senso realistico ». In tutta l'opera sua il maestro seppe garbatamente mescolare le elevazioni mistiche e spirituali a tratti di crudo verismo. E quando dipinse la Madonna in atto di allattare il divino pargoletto non si accontentò di offrire alla nostra devota ammirazione un bel seno candido, turgido, palpitante: si fece scrupolo di togliere crudelmente il capezzolo dalla bocca del poppante per non defraudarci nemmeno di quel particolare... punto decorativo.

DEFENDENTE DE FERRARI
S. LUCIA, S. ROSA E UN DEVOTO (SPORTELLO DI TRITTICO).
MUSEO CASTELLO SFORZESCO, MILANO.

* * *

Il Melani nella sua « Storia della pittura » indica come « quadro capitale alla fama del maestro » e come rappresentativo della maniera di Defendente De Ferrari la *Deposizione dalla croce* del Duomo di Chivasso. A me sembrano molto più

DEFENDENTE DE FERRARI: S. ANDREA — PINACOTECA DI BRERA, MILANO.

importanti i già citati trittici di Chieri, d'Avigliana, di Ranverso, di Feletto, della Pinacoteca e della Cattedrale di Torino, la *Adorazione* originalissima di Ivrea della quale esiste una antica copia, forse dello stesso autore, insieme ad un interessante *Trittico* nell' Istituto di Belle Arti di Vercelli; la fulgida tavola della *Sagra di S. Michele*, l'*Adorazione dei pastori* della Galleria di Bergamo, il *Cristo* di Stuttgart e la *Madonna* di Darmstadt, la bella *Madonna in gloria* circondata da una cospicua corona di cospicui devoti, della chiesa di S. Giovanni a Ciriè della quale esiste una seconda edizione con poche varianti nella raccolta del pittore Spiridon a Parigi, la *Deposizione* di proprietà dello stesso Spiridon, il *S. Gerolamo in penitenza* (attribuito al Dürer e rivendicato dal Barbavara a Defendente) della Galleria Arcivescovile a Milano.

Dove altri notevoli dipinti del maestro di Chivasso sono ospitati. La raccolta del Castello Sforzesco vanta due parti di trittico assai pregevoli, provenienti dall'Ospedale Maggiore della città e la Pinacoteca di Brera una tavola raffigurante *S. Sebastiano* in ricca veste a ricami e *S. Caterina* in manto rosso adorno di pietre preziose e un'altra tavola con *S. Andrea* su luminoso sfondo di colline degradanti. Entrambi questi dipinti vennero acquistati dal Collegio della Guastalla.

Ma il capolavoro di Defendente De Ferrari bisognerebbe forse cercarlo fra le innumerevoli scenette di storia sacra onde vanno adorne le sue *predelle*, nelle quali l'austerità del sentimento religioso e l'impeto del trionfante naturalismo del secolo di Raffaello si mescolano, si confondono e si contrastano in una curiosa novità di risultati. Sono altrettanti quadretti di genere, d'un sapore schiettamente, gustosamente moderno, pieni di garbo, di brio, di ricca fantasia aneddotica, di vita calda e ardente.

In queste minuscole tavolette la fantasia del compositore si sbriglia libera, arguta, nobile, vittoriosa e la forza del colorista si rivela piena nelle succose ricerche di tonalità, negli atteggiamenti naturali e vivaci dei personaggi, nella chiarezza dell'eloquenza narrativa,

nella fresca ambientazione degli *interni*, nell'ariosità diffusa e limpida dei paesaggi. Defendente è uno dei pochi artisti del suo tempo riusciti ad anticipare per virtù di intuito e di istinto le maggiori conquiste della pittura moderna, nel *sentire* e rendere la prospettiva aerea. Il senso dello spazio e della distanza è così fine e profondo nelle sue composizioni da meravigliare ogni giudice contemporaneo della sua vecchia robusta opera pittorica.

E basterebbe tale personalissima squisita sua qualità di artefice a meritargli più ampio e generale riconoscimento dalla critica d'oggigiorno e nella Storia dell'arte italiana un posto più degno di quello che il lungo oblìo del suo nome e la pertinace ostilità degli eventi gli abbiano finora permesso di raggiungere.

GUIDO MARANGONI

DEFENDENTE DE FERRARI: TRITTICO - PINACOTECA DI VERCELLI

IL PRESEPE NAPOLETANO.

L presepe, come semplice rappresentazione del mistero dell'Incarnazione, è d'origine antichissima. Rappresentazioni grafiche e pitturali ne offrono i mosaici, i vetri antichi e specialmente i frontespizi degli antichi libri liturgici. La tradizione dice che il primo a scolpire in tutto rilievo la nascita del Redentore fu S. Francesco d'Assisi, agli albori del secolo XIII.

Fin dal secolo XV i presepi ebbero in Napoli un notevole svolgimento. Verso il Natale appositi artisti detti « scultori di figure » si portavano di chiesa in chiesa a costruirvi le figure in legno, di grandezza quasi uguale alla naturale. Questi presepi si conservano ancora in alcune chiese napoletane, come in S. Giovanni a Carbonara, in S. Domenico Maggiore, in S. Chiara, ecc.

La pia usanza del presepe si protrasse nel secolo successivo, senza però assumere ancora un carattere artisticamente spiccato; anche in questo secolo, infatti, i presepi rimasero formati da poche figure: la Vergine, S. Giuseppe, il Bambino ed alcuni pastori in atto di adorazione, tutto però sempre di notevole misura.

Il secolo XVII portò invece nel presepe una radicale modifica ed un crescente sviluppo: si accrebbe straordinariamente il numero delle figure, mentre ne diminuiva la grandezza portata a cm. 40 all'incirca. Si usò allora farle in legno con braccia e gambe movibili o interamente in terracotta. In Sicilia, poi, si fecero anche in *cartonnage:* queste figure e quelle che seguono sono i pastori comunemente detti; nome col quale si designano non soltanto i conduttori di gregge, ma anche ogni altra sorta degli svariatissimi tipi che nel loro insieme formano il presepe dal 1600 in poi.

PASTORI.
(Collez. del cav. V. Catello).

Sul nuovo carattere che il presepe aveva assunto nel secolo XVII si basò il perfezionamento artistico che esso assunse nel secolo seguente.

Fu infatti nel secolo XVIII che il presepe raggiunse uno sviluppo veramente artistico e subitaneamente straordinario: in questo secolo il pio costume passa dalle chiese alle case private, da manifestazione puramente sacra diventa manifestazione prevalentemente artistica. Per questo suo nuovo carattere incontra il favore dei regnanti e delle corti: le cronache del tempo registrano la solenne visita della vice-regina al presepe del principe d'Ischitella, avvenuta il 12 gennaio del 1734; più tardi Carlo III di persona concorre con la sua opera alla costruzione di quello che si forma nella sua Reggia. Da allora nobili e borghesi fanno a gara nell'acquistar pastori e nell'allestire grandiosi presepi; l'uso si generalizza tanto da diventare una moda, conservando carattere di devozione soltanto nelle famiglie della piccola borghesia.

Di conseguenza gli artisti paesani del tempo, influenzati, anzi allettati dallo spirito dell'epoca, si dettero principalmente alla costruzione dei pastori e degli animali. Ma dato la varietà che si richiedeva nei presepi, poichè i pastori in legno e quelli formati intera-

mente di terracotta eran troppo rigidi e quindi non soddisfacenti ai nuovi bisogni, si conservò l'antico sistema di costruzione soltanto per gli animali, mentre per i pastori si adottava il sistema di costruirli con testa di terracotta, mani e piedi di legno, e corpo di filo di ferro rivestito di stoppa, rendendoli così adatti ai più svariati movimenti. Anche nella costruzione dei sassi, del paesaggio cioè, e delle rocce costituenti la scena, lavorarono artisti valorosi; conosciutissimo in tempo più vicino a noi è l'*Ottaiano*. Il sasso nel suo aspetto schematico consisteva formato di tre parti essenziali: la *grotta*, la *taverna* e l'*annunzio*.

Nella *grotta*, rappresentante quella di Betlemme, si disponevano le tre figure della Sacra Famiglia, i due animali della tradizione biblica e pochi *zampognari* (suonatori di cornamusa e di cennamella) dei quali alcuni in adorazione, altri recanti doni ed altri ancora nell'atto di sonare al Nato la loro mistica nenia. Nei giorni dell'Epifania si soleva accrescere questo numero di pastori con i tre Re Magi e con il loro seguito. In molti presepi alla

PRESEPE. (Coll. del cav. V. Ca...

GRUPPO DI NOBILI ORIENTALI. (Coll. del cav. V. Catello).

GIUSEPPE GORI: TESTA DI VECCHIO.
(Collez. del cav. V. Catello).

grotta si sostituì un tempio romano diroccato come ad indicare che sui fasti abbattuti della pagana religione sorgeva la nuova.

La *taverna* raffigurava un'antica e caratteristica osteria, nella quale, alla luce di una lampada ad olio, gli avventori s'intrattenevano sull'antico gioco del tocco, mentre il panciuto oste, ozioso col naso all'aria sulla soglia della cucina ascolta la musica dei *viggianesi* (suonatori ambulanti di strumenti a corda).

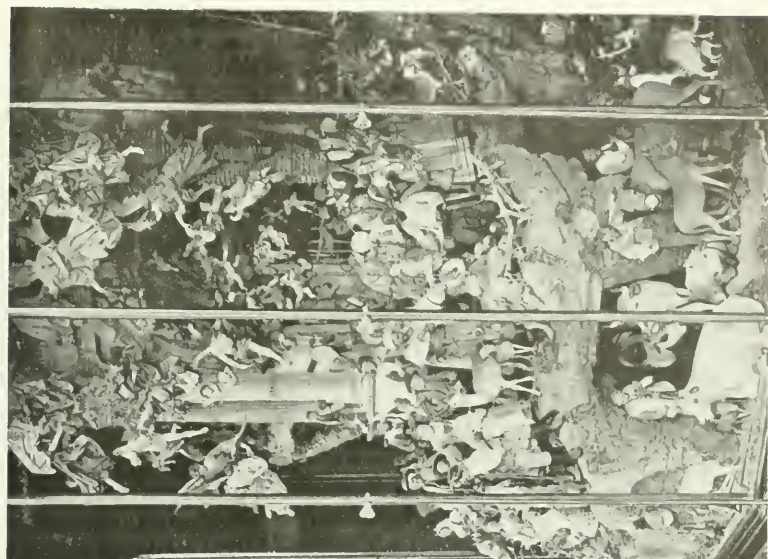
L'*annunzio* ai pastori consisteva in una cascina, di quelle che ancor si veggono in alcune campagne nostre e specialmente in quelle della Sardegna. Ivi, tra armenti e pastori in riposo, alcuni pastori, svegliati dagli angeli, ricevono il fatidico annunzio.

Tra questi pastori, propriamente detti dell'annunzio, se ne riscontrano alcuni veramente riuscitissimi nella espressione verissima. Nei loro visi si legge quel misto di stupore, di ammirazione e di paura che la celeste apparizione dovette suscitarvi.

Ma diamo un cenno in particolar modo su gli autori dei pastori. Di quelli che lavorarono i pastori in tutta creta o in legno non si ha che scar-

PRESEPE.

(Collez. dei cav. V. Catello)

PRESEPE.

sissima conoscenza; dei primi addirittura non si sa neanche il nome, tra i secondi si notano: *Michele Perrone* (1591-1678), *Giuseppe Picano, Nicola Fumo,* *Andrea Falcone, Bartolomeo Granucci, Giacomo Colombo* e *Fortunato Zampini.*

Introdotta nel secolo XVIII la nuova forma dei pastori con testa di terracotta e mani e piedi di legno, vi lavorarono noti artisti le cui opere sono pregiate e conservate in Napoli. I primi in ordine di tempo furono: *Domenicantonio Vaccaro,* noto anche come architetto e pittore, *Nicola Somma,* *Giuseppe Cappiello, Felice e Matteo Bottiglieri, Francesco e Camillo Celebrano.* Di questi autori e di quelli che seguono si ha sufficiente conoscenza, tanto che gli amatori di quest'arte, basandosi sulle spiccate caratteristiche di cui ogni artista lasciava

PRESEPE. (Collez. del cav. V. Catello).

l'impronta nell'opera compiuta, riescono a determinare di ogni pastore, l'autore.

LA TAVERNA (PARTICOLARE DEL PRESEPE). (Collez. del ca. V. Catello).

A questo primo gruppo di artisti ne seguì un altro ben più importante, che rispetto a quelli costituisce come una nuova scuola. A capo di essi *Giuseppe Sammartino* (1728-1793), conosciutissimo per sculture di gran pregio esistenti in Napoli, non escluso il famoso Cristo che trovasi nella cappella del Principe di San Severo, riuscì veramente perfetto anche nella scultura dei pastori, tanto da aquistare grandissima fama. I pastori, infatti, da esso scolpiti, pur non essendo terminati

NICOLA VASSALLO: DROMEDARIO.
(Collez. del cav. V. Catello).

con molta accuratezza, sono di un verismo possiamo dire impressionante. Soleva fare i capelli a lunghe masse scomposte e l'orecchio acuminato alla parte superiore.

Giuseppe Sammartino ebbe molti discepoli ed imitatori: *Gennaro Sammartino* (fratello del primo), *Giuseppe Gori, Salvatore di Franco, Michele Trillocco, Giacomo e Angelo Viva, Michele Gaudioso, Aniello Milano.* Il maggiore fu il Gori, artefice mirabile nella R. Fabbrica di porcellane di Capodimonte (Napoli), che per rinomanza raggiunse, se non superò, il maestro. I suoi pastori sono di una finezza insuperabile, conservano però troppo del carattere dei *bisquits;* nell'artista adusato alla finezza di questi doveva necessariamente manifestarsi una eguale maniera nella costruzione dei pastori, maniera che se giova molto nella struttura dei pastori così detti nobili, rende da altra parte meno caratteristico il tipo del pastore rustico.

Un altro autore di pastori, notevolissimo, anche perchè diede luogo ad una scuola con caratteri propri, è *Lorenzo Mosca,* morto il 1789. Pur essendo ottimo modellatore, non era di professione scultore, bensì impiegato al Ministero delle Finanze. In quel tempo di tanto fervido entusiasmo per i presepi si diede a modellar pastori, riuscendovi tanto felicemente, e con tanto profitto, che egli, benchè avesse alcuni coadiutori, e benchè solesse riprodurre i suoi pastori per mezzo di cavi, non riusciva a soddisfare le numerose commissioni dei suoi ammiratori.

Il solo noto dei suoi compagni di scultura è un tale *Genzano,* che lo imitò quasi perfettamente, tanto che i pastori di questi sono per lo più attribuiti all'istesso Mosca.

Non mancano altri autori notevoli, quali: *Giambattista Polidoro* e *Carlo Belliazzi:* il primo diede una larghissima produzione, nella quale però l'abbondanza è a discapito della qualità; mentre i pastori del secondo, più vicino a noi, sono piuttosto rari a trovarsi e inoltre poco ricercati appunto perchè meno antichi.

Data la perfezione che si ricercava in questi pastori, e le immense richieste e commissioni, e data anche la diversità del genere di lavorazione, i sopradetti autori modellavano le sole teste di terracotta, mentre altri eseguivano mani e piedi in legno.

In quest'ultimo genere si distinse un certo *Tozzo,* mentre nel vestirli acquistava molta fama tal *Matteo.*

A questi autori vanno congiunti un'altra schiera di artisti che lavorarono animali in legno ed in terracotta.

Il più antico fra quelli che scolpirono animali per presepi fu *Francesco di Nardo;* egli lavorò in legno animali grossolani e sformati. Perfetti invece in questa lavorazione riuscirono i fratelli *Saverio e Nicola Vassallo,* che, pur essendo discepoli del di Nardo, si elevarono in una finezza ed armonia

GIUSEPPE SAMMARTINO: PASTORE (CANE DI N. VASSALLO).
(Collez. del cav. V. Catello).

GIUSEPPE SAMMARTINO: LA NASCITA.

ADORAZIONE DEGLI ANGELI.

Collez. del cav. V. C[illegible]

SALVATORE DI FRANCO: ZINGARA.
(Collez. del cav. V. Catello).

sono pregiati per il gran verismo dell'insieme che non si riscontra tanto elevato neanche nelle opere dei due Vassallo. Abilissimo riusciva nella modellatura di polli e colombi e specialmente nella modellatura di fasci di ortaggi, l'artista *Giuseppe de Luca*, autore anche di pastori.

Lavorarono animali anche i fratelli *Trillocco, Giuseppe Gori*, *Lorenzo Mosca*, *Gennaro Maquin, Antonio Parente, Moltedo* e *Sarno.*

Ai nostri giorni il costume del presepe è morente. I pochi tentativi fatti in questi ultimi tempi per rimetterlo in voga, sono riusciti quasi sterili; nè come espressione di un'arte che pur ha avuto tutto un periodo di fioritura, il presepe può dirsi incomparabile. Il primo lavorò particolarmente in creta, il secondo in legno. Ebbero per discepolo un certo *Carlo Amatucci* che scolpì egregiamente cavalli nobili.

Altro notissimo scultore di animali fu *Francesco Galli,* anch'egli artefice nella R. Fabbrica di porcellane. Lavorò in terracotta stupendi gruppi di animali ovini e caprini che conservano anch'essi tutta la finezza di *bisquits* ed inoltre un gran numero di accessori ed attrezzi da presepe.

Vanno anche ricordati *Gennaro Reale* e *Tommaso Schettini:* il primo lavorò in legno imitando il Vassallo, il secondo invece modellò in creta animali che, pur non essendo finiti con accuratezza,

GIUSEPPE SAMMARTINO: PASTORE.
(Collez. del cav. V. Catello).

più fortunato. Oramai i pastori del secolo XVIII che si conservano in poche case private, presso alcuni collezionisti ed in pochi musei, come nel « San Martino » e nel « Filangieri » in Napoli, ed i moltissimi che si conservano in quello di Monaco di Baviera, non suscitano che interesse a pochi ed ammirazione a pochissimi. Ed è veramente doloroso che una forma di arte tanto felice nella riproduzione dei tipi umani più caratteristici, senza che per altro cadesse nella caricatura, abbia incontrata da parte degli amatori ed intenditori di arte antica un così scarso interesse ed una tanta ingiustificata noncuranza.

E. C

GENZANO: POVERO CIECO.
(Collez. del cav. V. Catello).

BERNARDO BELLOTTO (CANALETTO): L'ELEZIONE DEI RE DI POLONIA A WOLA.

LA CORTE ITALIANA DEL RE STANISLAO AUGUSTO PONIATOWSKI.

LE relazioni fra l'Italia e la Polonia hanno origini antichissime, poichè risalgono al mille con l'introduzione del cristianesimo nel nord dell'Europa. I primi vescovi, nominati da Roma, per le sedi di Polonia furono italiani e fra essi si riscontrano un Colonna ed un Vitelleschi: in seguito le nostre università contribuirono notevolmente a cementare i buoni rapporti fra i due paesi. Gli atenei di Bologna e di Padova contavano nel Medio-Evo e nel Rinascimento numerosi studenti polacchi. Ma l'emigrazione italiana in Polonia prese un notevole sviluppo nel 1517, allorchè Bona Sforza andò sposa a Sigismondo I. Tutt'un codazzo di gentiluomini seguì da Napoli la bella e giovane principessa, la quale chiamò presso di sè, ad abbellire la Reggia e le chiese di Cracovia, pittori, scultori ed architetti, che trasfusero nelle loro opere tutto il gusto squisito dell'arte italiana. Sotto la dinastia dei Wasa, — principi colti ed intelligenti, — gli italiani furono ognora bene accolti a Varsavia, tanto da dare alla Corte una schietta impronta italiana. In quanto a Giovanni Sobieski ed ai re Sassoni è noto quanto essi amassero l'Italia e gli italiani, ai quali concessero distinzioni, favori, onorificenze. Con l'avvento di Stanislao Augusto Poniatowski, parve di ritornare ai tempi di Bona Sforza: l'origine italiana del Re, richiamò alla sua Corte uno stuolo numeroso di italiani, che vi portarono il loro brio, la loro eleganza e la loro coltura. Che Stanislao Augusto fosse della famiglia dei conti Torelli di Montechiarugolo, — una fra le più antiche ed illustri d'Italia, — non vi è più nessun dubbio: tutti i genealogisti sono d'accordo nell'ammetterlo ed il nostro Litta in primo luogo. Nella prima metà del seicento Giuseppe Salinguerra Torelli andò in Polonia, chiamatovi dal cardinale Maciejowski, che si riteneva discendente della stessa

famiglia; e qui giova osservare che un Paolino Torelli si era stabilito in Polonia sin dal 972, la cui discendenza fioriva ancora in Lituania. Presentato al re Augusto II, Salinguerra venne accolto ovunque festosamente e avendo sposato Sofia Poniatowski, il di lui figlio Giovanni, accasandosi a sua volta con una Maciejowski, divenne polacco, cambiò il suo nome di Torelli in quello di Ciolek (*piccolo toro*, in polacco), aggiungendo al proprio quello di Poniatowski. Egli fu il bisavolo del re Stanislao Augusto, figlio di Stanislao Poniatowski e di Costanza Czartoryska.

Si narra che un indovino italiano, di nome Antonio Formica, avesse predetto nel 1732, alla contessa Poniatowska, che il figlio Stanislao, nato il 17 gennaio dello stesso anno a Wolczyn, avrebbe cinto un giorno la corona reale. La profezia si avverò! Comunque la madre, della quale sembra fosse il prediletto, gli fece dare una educazione compita, mettendolo nel Collegio dei Nobili di Varsavia, diretto dai padri teatini italiani. Il giovane Stanislao, di svegliato ingegno, ebbe a maestro di filosofia e di matematiche il padre Antonio Portalupi, — direttore del Collegio, — che fu il primo ad intro-

ANGELICA KAUFMANN: RITRATTO DI STANISLAO ULTIMO RE DI POLONIA — FIRENZE, UFFIZI.

VARSAVIA: LA BORSA, EDIFICATA DALL'ARCHITETTO ANTONIO CORAZZI.

durre nelle scuole polacche la filosofia di Wolff, in luogo dell'aristotelica sino allora in auge. L'allievo, divenuto poi re, conservò sempre per il Portalupi un ottimo ricordo, e volle che in onore dell'illustre scienziato si coniasse una medaglia, portante il ritratto in busto con la scritta: « *Portalupi Rector Coll. Nobil. Varsav. P. P. Theat.* » e nel rovescio: « *quam colui categor* », figura sedente sotto un albero in atto di cogliere delle frutta. Nel contorno: « *Institutori Juventutis suae Stanisl. Aug. rex.* 1774 ».

Studiosissimo, Stanislao, oltre al polacco, imparò l'italiano, lingua dei suoi antenati, il latino, il russo, il tedesco, il francese e l'inglese. In una rappresentazione data nel Collegio, dagli alunni, alla presenza del re Augusto III, egli recitò con grande maestria la parte del protagonista del dramma lirico « Alessandro nelle Indie » scritto appositamente da Metastasio, e tradotto in latino da Portalupi. Voglioso poi di completare la sua educazione, viaggiò a lungo in Europa, facendo soggiorni piacevolissimi nelle migliori società di Vienna, di Londra e di Parigi. In quest'ultima città frequentò assiduamente la celebre madame Geoffrin, che gli rimase sempre amica affettuosa e confidente discreta dei suoi sogni e delle sue speranze.

Dotato di maschia bellezza, giovane, elegante, colto, buon parlatore, spirito cavalleresco, un po' romantico, ebbe grandi successi nel mondo femminile. Allorchè, nel 1757, venne nominato ambasciatore a Pietrogrado, fece furore, la stessa volubile ed altera granduchessa Caterina s'invaghì perdutamente di lui. Amore fatale che se fu il principio della sua fortuna politica, fu pure la rovina sua e della Polonia. Morto il 5 ottobre 1763 il re Augusto III, si aprì la successione al trono di Polonia, ed egli si trovò fra i candidati: Caterina, divenuta nel frattempo imperatrice, ne patrocinò con calore l'elezione: già gli aveva scritto: « *je ferai tout pour vous et votre famille, soyez-en fortement persuadé* ». Il 7 settembre 1764, dopo quasi un anno di interregno, la Dieta dei Nunzi (Deputati) radunata a Wola, acclamava re di Polonia, frammezzo a deliranti applausi, il conte Stanislao Augusto Ciolek-Poniatowski! Il 25 novembre successivo, festa di Santa Caterina — scelto forse appositamente in onore alla sua potente protettrice, — egli veniva solennemente incoronato re di Polonia in Varsavia, dopo di avere giurata la costituzione. Lo stesso giorno creò principi i fratelli Andrea, generale al servizio dell'Austria, Michele, non ancora primate di Polonia, Casimiro, suo ciambellano, Francesco, canonico della metropolitana di Cracovia; uguale titolo diede alle sorelle Isabella Branicka e Luigia Zamoyska. Poco dopo giungeva dall'Italia il conte Antonio Torelli, a complimentarlo a nome della famiglia, per la sua elevazione al trono. In questa occasione, riconobbe nell'agnazione i Torelli d'Italia, ed insignì di ordini cavallereschi i conti Antonio, Giuseppe, Cristoforo e Carlo Torelli. Fu il suo primo omaggio all'Italia.

Salito ai supremi fastigi della regalità, ebbe vasto campo di soddisfare i suoi gusti artistici, il suo amore per lo sfarzo e la magnificenza. La nuova Corte prese in breve tempo un aspetto di suprema eleganza e di distinzione, divenendo un centro luminoso di arte. Benchè celibe, volle intorno a sè anche l'elemento femminile dell'aristocrazia e le sale del palazzo reale si stiparono di cavalieri e di dame, portandovi una nota festosa e gaia. Fu per qualche tempo — prima che i rovesci e le dissenzioni politiche iniziassero il decadimento del paese — la Corte forse più brillante d'Europa. La sua fama di liberalità e di squisita cortesia, di coltura e di galanteria, attirò a Varsavia forestieri da tutte le parti d'Europa.

Naturalmente gli italiani vi accorsero numero-

sissimi, taluni di propria iniziativa, altri chiamati dal Re stesso, senza contare quelli che vi erano già sin dal precedente regno, e quelli discendenti da famiglie già stabilite nello stato da parecchie generazioni.

Vago di costruzioni e di innovazioni, nonchè di istituzioni utili al paese, fondò a sue spese, la Scuola dei Cadetti, un osservatorio astronomico, dotandolo di tutti gli istrumenti necessari; stabilì una fabbrica d'armi, una fonderia di cannoni, e la Zecca; aprì un orto botanico, una biblioteca; favorì la stampa di libri utili, incoraggiando gli scrittori con lodi e ricompense ed all'uopo creò l'ordine di San Stanislao; gettò le basi di una Società scientifica, protesse le manifatture e le miniere, aprì strade e canali — quello Oginski è dovuto all'ingegnere veneziano Baseggio — e migliorò le fortificazioni. Testimonio infine del suo amore per il bello è la costruzione della deliziosa Villa di Lazienski.

In tutte queste imprese venne, come vedremo, coadiuvato dal genio italiano.

Dopo i polacchi, venivano immediatamente gli italiani nel favore del Re, tanto che la nostra lingua era parlata correntemente nel suo *entourage*. Essi coprivano anche varie cariche e uffici importanti di Corte.

Suo bibliotecario fu monsignor Giovanni Albertrandi, figlio d'un pittore italiano, dotto archeologo il quale nel 1771 venne mandato in Italia a fare raccolta di manoscritti e libri riguardanti la storia di Polonia. Fu anche Conservatore del Medagliere regio e Presidente dell'Accademia degli Amici delle Lettere di Varsavia; egli arricchì l'archivio di oltre 100 volumi di vario argomento tutti scritti di suo pugno.

Ciambellano era il conte Camelli e suo medico favorito fu Michele Bergonzini di Bologna — venuto in Polonia col principe Sanguszko — il quale nel 1792 ebbe la nobiltà e divenne medico generale dell'armata, alla quale diede due figli che morirono in guerra nel fiore degli anni per l'indipendenza polacca. Uomo di grande merito, successe all'Albertrandi nella carica di Presidente dell'Accademia degli Amici delle Lettere: letterato, tradusse in italiano la vita di Copernico di Sniadeki e scrisse vari lavori anche in polacco. Altri medici del Re furono i dottori Zanelli, Moneta, Maelli, tutti e tre creati nobili. Suo chirurgo fu tale Magnini, di Pistoia, passato poi nella segreteria particolare d'Italia, dove vi erano di già l'abate Giustiniani, che fungeva anche da precettore dei nipoti del Re e il conte Corticelli. L'abate Gaetano Ghiggiotti, già addetto alla Nunziatura di Varsavia, aveva la segreteria degli affari ecclesiastici con 3500 fiorini annui di stipendio: personaggio influente, godeva di molto credito nell'animo del Re, del quale fu anche consigliere intimo, come lo prova la voluminosa corrispondenza scambiata col Sovrano. Fu intermediario di tutte le scabrose e difficili trattative con Roma per le nomine dei vescovi di Polonia. Sin dal 1768 era stato fatto nobile. A lui successe Federico Bacciarelli, figlio o quanto meno congiunto del pittore (1788).

Confidente e lettore di Stanislao Augusto fu l'abate Benvenuti, ex-gesuita, scrittore forbito ed elegante, mentre il veneziano Stefano Bisio, dapprima insegnante anatomia all'Università di Vilna, era suo consigliere privato. Notaio era il lucchese Graziano Moriconi. Fedele a tutta prova al Re, fu il barone Ernesto Cocciei, naturalizzato polacco, colonnello della Guardia Reale a piedi, il quale allorquando nella notte del 3 novembre 1771 alcuni congiurati rapirono Stanislao Augusto, che usciva dal palazzo Czartoryski, corse con un distaccamento di soldati riuscendo a liberarlo ed a ricondurlo in Varsavia da Bielany, dove era tenuto in ostaggio per costringerlo ad abdicare.

Banchieri della Corte erano gli italiani Gregori e Pepi, ricchissimi, i quali sovvenirono sovente il

LAZIENSKI: VILLA REALE.

VARSAVIA: PALAZZO REALE.

Re di grosse somme. Come è noto, Stanislao Augusto era continuamente angustiato da preoccupazioni finanziarie, a motivo delle enormi sue prodigalità.

Francesco Roccatani era lo spedizioniere reale per l'Italia, e sembra ancora che egli sia pure stato incaricato di alcuni affari di stato che esigevano discrezione ed avvedutezza.

Amante delle belle pubblicazioni, Stanislao Augusto accordò la sua alta protezione all'editore Stefano Baccigaluppi, venuto dall'Italia a stabilirsi a Varsavia [1].

Durante il suo regno, il Re, ebbe intorno a sè molti pittori italiani: dal romano Marcello Bacciarelli fece dipingere per il Palazzo Reale e per la Villa di Lazienski, quadri ricordanti i fasti della storia di Polonia, nonchè soggetti biblici e mitologici e la serie dei ritratti dei re polacchi da Boleslao I sino a lui. Il Bacciarelli venne creato nobile nel 1771 ed in seguito nominato direttore architetto generale delle fabbriche del regno. Attivissimo, fondò coll'aiuto del Re una Accademia di Belle Arti, la prima forse sorta in Polonia.

Furono pure assai apprezzati dal Re, Domenico Del Frate, Giovanni Lampi, Giuseppe Grassi, la grigionese Angelica Kaufmann, i quali tutti eseguirono parecchi ritratti del Re. Costantino Villani invece, protetto dal principe vescovo Massalski, lavorò per la cattedrale di Varsavia, e non è improbabile, data la sua perizia nel genere sacro, che abbia anche decorata la cappella di Corte. Più noto fra tutti i pittori della Corte di Stanislao, è però indubbiamente Bernardo Bellotto, detto il Canaletto, che ebbe il titolo ufficiale di pittore del Re, con

(1) Persino quella brutta cosa che è il lotto fu data in appalto a un tale Boccardo.

un mensile di cento ongari, abitazione, legna, ed altri vantaggi, che la generosità del Sovrano non lesinava mai alle persone addette al di lui servizio. Rimase vent'anni a Varsavia ed allorquando morì nel 1784 per apoplessia, Stanislao ne provò un vivo dolore: alla vedova accordò una pensione di cinquanta zecchini al mese. Lavorò molto per il Re; fece circa sessanta quadri di vedute diverse, e l'elezione di Stanislao Poniatowski a Wola, grande dipinto, riprodotto poi a migliaia di esemplari in incisione [1].

Bartolomeo Folino fu ingegnere militare ed incisore: fece i ritratti del Re e dei principi reali, incise in rame una accurata carta topografica della Polonia, e disegnò prospettive di fortezze, lavori che gli valsero la nobiltà polacca e la nomina di direttore della Scuola di Genio a Varsavia. Questo veneziano arguto semplice e pieno di brio, fu anche un piacevole poeta: nel 1778 a Cracovia, pubblicò nel nativo dialetto una raccolta di versi intitolata « Il Bassolino ».

Quando Stanislao pensò a farsi edificare alle porte di Varsavia la Villa di Lazienski, della quale già si è accennato, ne affidò quasi esclusivamente ad italiani la costruzione, le decorazioni esterne e l'abbellimento interno.

Fra gli artisti che vi lavorarono, oltre a Bacciarelli, va ricordato: Domenico Merlini di Brescia, primo architetto del Re, al quale devesi il piano generale di costruzione. A questo illustre artista si devono pure la sala dei concerti, la biblioteca e la sala dei Sovrani nel Palazzo Reale. Stanislao lo creò nobile assieme al di lui congiunto e cooperatore Valentino Merlini. Le statue che sormontano l'attico, sono opera dello scultore milanese

(1) S. A. mandò a studiare a Roma giovani polacchi e fra gli altri Smuglewicz.

IL CASTELLO DI MONTECHIARUGOLO.

Giacomo Monaldi, il quale per ordine del Re ornò pure con le statue dei quattro evangelisti la facciata della chiesa dei Bernardini. Così gli stucchi leggiadri ed i soffitti dei saloni della villa, sono dovuti a Tomaso Righi, accademico di San Luca di Roma. rimodernò il Palazzo Reale nelle sue linee esterne, il ticinese Bertogliati, Filippo Carosi, Fontana, i fratelli Stagi di Pietrasanta, Bartolomeo Bellotto ed altri ancora meno noti.

Ma la nostra musica trionfò a Varsavia, non meno

IL NUNZIO APOSTOLICO DURINI.
(Da un quadro nel palazzo Durini di Milano).

Il nuovo Teatro di Varsavia venne pure edificato da un italiano, l'architetto Solari, mentre Antonio Corazzi di Livorno, architetto del Governo, inalzava il grandioso Palazzo della Borsa, il Palazzo della Società Letteraria ed altri notevoli edifici. Addetti al servizio reale o dello Stato furono pure gli architetti: Domenico Scamozzi di Vicenza, illustre di già anche in patria, il quale restaurò e della pittura, della scultura e dell'edilizia. Stanislao Augusto, la cui incoronazione era stata celebrata da Michele Del Zanca con una cantata a quattro voci, conosceva assai bene la musica, e non appena salito al trono sua cura fu di riorganizzare la cappella regia: essa fu diretta successivamente da Francesco Morino, da Gaietani che scrisse una tragedia e per ultimo dal maestro Albertini (nominato nel

1784), autore di un « Don Giovanni ». Il Viotti iniziò la sua carriera musicale come secondo violino dell'orchestra reale, della quale fecero pure parte per qualche tempo i fratelli Daloca e Giovanni Stefani, chiamato poi a dirigere la Cappella della cattedrale di Varsavia, per la quale scrisse anche buone melodie.

Cimarosa, Martini, Pugnani, Anfossi, Salieri furono tutti, più o meno, ospiti di Stanislao, ma chi ebbe accoglienze addirittura trionfali fu Paisiello,

MONSIGNOR LORENZO LITTA.

il quale, dietro desiderio del Re, musicò la « Passione di Cristo » di Metastasio. Come Oratorio venne eseguito — diretto da lui stesso — alla presenza di tutta la Corte, il Giovedì Santo dell'anno 1784. Fu un avvenimento per Varsavia, del quale parlano tutti gli storici polacchi.

Il Teatro di Corte e la Sala dei Concerti a Varsavia ed a Lazienski, durante tutto il regno di Stanislao, echeggiarono di musica italiana, con qualche breve intermezzo di musica polacca, di Oginski e di Kamienski. Vennero rappresentate ad epoche diverse: l' « Axur » e la « Scuola dei gelosi » di Salieri, l' « Albero di Diana » di Martini, il « Re Teodoro in Venezia », il « Filosofo istruito », la « Bella Giardiniera », l' « Italiana a Londra », la « Modista Raggiratrice », la « Finta amante » ed ed altre ancora di Paisiello, l' « Impresario nell'imbarazzo » e « Li Due di Rocca Azzurra » di Cimarosa, la « Serva Padrona » di Pergolese, la « Follia d'Amore » di Sacchini, la « Falsa Giardiniera » di Anfossi, ecc. Diresse qualcuna di queste opere il maestro polacco Boguslawski, che conosceva a perfezione la nostra musica: gli artisti però — almeno nelle parti principali — erano italiani, quali la Coralli, diva dall'ugola d'oro. Tutta questa musica spigliata, gaia, mandava in visibilio la Corte, a cominciare dal Re, e dalla sua favorita la bella e voluttuosa contessa Grabowska.

In quanto al teatro di prosa, furoreggiarono dapprima i drammi del Metastasio, indi le tragedie dell'Alfieri, e di queste particolarmente gustata fu il « Saul ».

Passando ora nel campo politico — e la politica ebbe una grande importanza con l'ultimo re di Polonia — godevano lo speciale favore del Re i diplomatici delle potenze estere, coi quali intratteneva relazioni cordiali: essi erano, in tutte le feste che si facevano a Corte, accolti sempre amabilmente da Stanislao, il quale, come è noto, aveva una conversazione facile e attraente. Di italiani si ricordano il conte Ercole Bolza ed il marchese Curtis, entrambi Agenti in Varsavia, il primo del Re di Napoli ed il secondo della Repubblica Veneta. La Casa di Savoja, non avendo rappresentaute e Varsavia, il Re si servì sino al 1773, per le sue relazioni con Torino, del ministro sardo a Vienna, conte Malabaila di Canale, da lui personalmente conosciuto nel 1762 nella capitale austriaca, assieme a Metastasio. Questo diplomatico, assai affezionato a Poniatowski, rese eminenti servizi alla Polonia. Dopo di lui il Re si servì dell'abate conte Montagnini che resse la Legazione piemontese a Vienna e forse anche di un certo conte Tomatis di Chiusavecchia, suddito sardo, dimorante a Varsavia, dove si era fatta costruire una suntuosa villa.

Giova notare poi, che buona parte della diplomazia ufficiale del regno di Polonia all'estero, era italiana: rappresentava il Re a Roma, il marchese Tomaso Antici, dotto sacerdote, fatto poi cardinale, coadiuvato nel disimpegno delle sue mansioni piuttosto difficili dai procuratori Miselli, Monaldini, Collizzi e dal cancelliere Ferretti. Agente a Venezia era il cavaliere Oglio, a Genova l'abate Bollo, a Torino il cavaliere Brunati, a Napoli il barone Rajola.

Quando in Polonia avvennero le prime difficoltà interne provocate dalla Russia e dalla Prussia, Stanislao ebbe per agente segreto a Parigi l'avvocato Filippo Mazzei, persona fidatissima ed esperta, il quale teneva informato minutamente il Sovrano del procedere della rivoluzione.

In un regno profondamente cattolico, godevano di molta autorità i nunzi papali: il Re doveva perciò, per ragioni evidenti, tenerseli amici, poichè essi esercitavano una certa influenza sulle Diete, delle quali facevano parte i Vescovi. Allorchè Stanislao salì al trono, rappresentava la Santa Sede a Varsavia monsignor Eugenio Visconti, il quale si era efficacemente adoperato per la di lui elezione; egli era dunque persona grata a Corte, e come tale colmato di onori e di doni. Quando venne richiamato, Stanislao Augusto chiese per lui il cappello cardinalizio. A lui succedette il fastoso e spendereccio monsignore Angelo Durini dei conti di Monza, il quale menò in Varsavia treno di lusso, diede feste e ricevimenti alla Nunziatura, frequentò l'alta società, occupandosi in pari tempo di politica — forse più del bisogno — tanto da mettersi qualche volta in urto persino col Re. Il Durini, sia pel momento nel quale andò in Polonia — assistette al primo smembramento di quel paese (1772) — sia per le difficoltà che la sua missione ebbe ad incontrare nella quistione dei dissidenti, lasciò a Varsavia lunga memoria di sè. Del resto buon poeta, ingegno versatile e fecondo, egli fu uno dei più illustri prelati del settecento. Galante corteggiatore di dame, dedicò ad alcune di esse — le contesse Bruhl, Zamoyska, Potocka ecc. — odi, sonetti ed epigrammi latini, riuniti poi in due volumi e pubblicati a Varsavia. Aiutato dal suo segretario De Sanctis, raccolse una copiosa e ricca biblioteca che aperse al pubblico. I Nunzi che vennero dopo di lui furono i monsignori Faruffi, Garampi, Marefoschi, Saluzzo, Archetti, personaggi che non lasciarono traccie del loro passaggio. Monsignor Garampi, che era uno studioso, approfittò del suo soggiorno a Varsavia, per preparare una Storia dei Nunzi in Polonia. Una bella pagina ebbe invece monsignor Lorenzo Litta, milanese, giunto a Varsavia in un momento critico per la Polonia. La rivoluzione infatti trionfava coi suoi eroismi e coi suoi eccessi: quando nel 1794 le truppe prussiane si avvicinarono alla capitale, il popolo infuriato corse alle case dei Vescovi ritenuti ostili al partito nazionale, per condannarli al supplizio. Fra le vittime designate vi era il vescovo di Lublino, il quale già stava per avviarsi al patibolo, allorchè monsignor Litta, indossati i paramenti pontificali e seguito dal clero, corse dal generalissimo Kosciuszko ad invocarne la liberazione, che ottenne all'istante Per altro, non potè salvare da morte, malgrado le suppliche fatte al Re, impotente del resto in quelle giornate tragiche, i vescovi di Livonia e di Vilna. Monsignor Scotti che gli successe non potè fare nulla per la Polonia, benchè il pontefice Pio VI si adoperasse presso le potenze cattoliche, onde mantenere sul

GIOVANNI PAISIELLO.

trono Stanislao Augusto, col quale era in corrispondenza. È da notarsi che per certi affari ecclesiastici piuttosto delicati, il Re, ai tempi di Durini era in relazione diretta col cardinale Torregiani segretario di Stato, e col cardinale Albani protettore della Corona di Polonia in Roma.

Oltre ai Nunzi frequentavano qualche volta la Corte i sacerdoti Don Francesco Angiolini, professore nel Collegio di Plock, il teologo Giuseppe Morandi, i canonici Magnani, Maruti, Messerati e Pietriboni, istruiti, verseggiatori facili, autori di epigrammi mordaci.

Un bel giorno poi giunse inatteso a Varsavia e trovò modo di essere presentato al Re, il celebre Casanova, al quale fece un dono di duecento ducati per avere fatta una opportuna citazione di

Orazio. Il giocondo avventuriero durante il suo soggiorno nella capitale polacca non mancò di fare parlare rumorosamente di sè, per un duello alla pistola che egli ebbe col conte generale Branicki, che rimase ferito.

Ma il personaggio il quale — senza avere una posizione ufficiale sia a Corte che nel Governo — esercitò una reale influenza tanto sul Re, quanto sugli avvenimenti politici che si svolsero a Varsavia dal 1788 al 1792, fu il fiorentino abate Scipione Piattoli. Egli si trovava in Polonia sin dal 1783,

SCIPIONE PIATTOLI.
(Da un dipinto esistente al Castello di Sagan).

ed era stato precettore nelle case Potocki e Lubomirski, finchè Filippo Mazzei, che ne conosceva il grande ingegno e l'erudizione vasta e sicura, lo raccomandò a Stanislao Augusto quale segretario particolare (1788). Il Principe e l'abate italiano s'intesero presto: in breve Piattoli divenne il braccio destro del Sovrano, che egli chiamava « incomparabile padrone ». Dopo di essere stato mandato in missione a Berlino per trattare d'un matrimonio del Re con la principessa Federica di Prussia, con lui collaborò alla famosa Costituzione Polacca del 3 maggio 1791, anzi ne fu, secondo alcuni, il principale autore. La redazione di quel memorabile documento politico che consta di 86 articoli, durò nove mesi, ed il lavoro venne compiuto nel più assoluto segreto. Il giorno nel quale fu largita — ormai celebre nei fasti della storia della Polonia — fu un trionfo anche per il nostro Piattoli che si trovava ai fianchi del Re, assieme ad altri compatrioti ed oriundi italiani quale monsignor Zabiello, vescovo di Livonia. L'avvenimento straordinario ebbe una grandissima eco in tutta l'Europa; Stanislao Augusto trovò ancora qualche momento di popolarità, e ne furono prova le acclamazioni che lo accolsero, allorchè dalla Reggia si recò alla chiesa di Santa Croce, per solennizzare il primo anniversario della Costituzione, per il quale Paisiello compose una apposita cantata religiosa. In Italia, un ignoto poeta, Giovanni Monreali, scrisse in questa occasione una « Visione poetica » dedicandola al Re.

Ma questa Costituzione, che doveva salvare la Polonia dall'anarchia, non venne accettata dalle potenze che si erano di già annessa una buona parte del paese; le cose precipitarono, e Stanislao Augusto, onde tentare di mantenere l'indipendenza della nazione, spedì Piattoli a Dresda, perchè facesse all' Elettore di Sassonia le più vive premure onde accettasse il trono polacco, come era stabilito nella Costituzione (1792). Date le condizioni tristissime del paese, la missione naufragò, ed il povero abate, il cui pensiero dominante era il risorgimento del regno polacco nel suo antico splendore, non potè neppure fare ritorno a Varsavia. Egli non doveva più rivedere il Sovrano, per la cui gloria aveva sofferto amarezze senza fine. Arrestato a Carlsbad dal governo austriaco, venne incarcerato a Josephstadt, e vi stette fino al 1800; Stanislao Augusto s'interessò bensì alla sua sorte, ma senza risultato. Spogliato dai suoi potenti vicini, egli era ridotto ad essere un fantoccio di Sovrano nelle mani della Russia. Il conte goriziano Domenico Comelli, che fu alla Corte di Varsavia in quei momenti angosciosi, parla del disgraziato Sovrano in questi termini in una sua lettera: « Povero Principe; esso è smagrito, pallido e di quando in quando ha qualche attacco di febbre: sovente piange e sospira.... ». Vecchio, accasciato, sotto il peso di inenarrabili sciagure, del brillante ed amabile Principe d'un tempo, non rimaneva più che un'ombra tragica, invocante invano dall' Europa un atto di energia e di volontà, che salvasse la Polonia dalla morte. Ma nessuno — tranne il Papa ed il Re di Sardegna — risposero all'appello disperato. Era

scritto nei destini dell'umanità che la Polonia, che aveva salvato la cristianità dall'orde turche, dovesse perire.

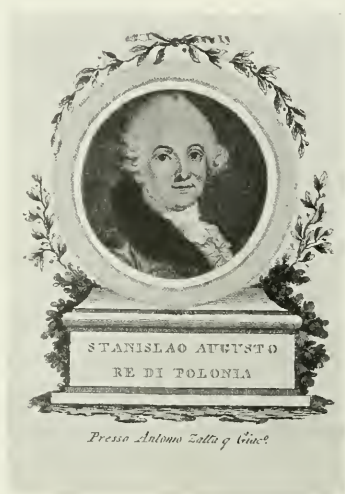
Naturalmente il numero degli italiani che si trovavano a Varsavia, era andato nel frattempo lentamente assottigliandosi fino a sparire quasi del tutto, allorquando il Re, costretto dai nemici, prussiani, austriaci e russi, dovette abbandonare, fra i singhiozzi, la sua capitale. Condotto a Grodno, il il 25 novembre 1795, egli abdicava al trono lo stesso giorno nel quale, trentun anni prima, era stato incoronato re di Polonia! Fissatogli per residenza Pietrogrado, quivi moriva, solo e sconsolato, il 12 febbraio 1798, odiato dagli uni, compianto dagli altri. Egli non fu però un avventuriero, come a qualche storico piacque di qualificarlo a torto: la sua sorte, malgrado i torti e gli errori commessi, ispira una sincera commiserazione. Vissuto in un'epoca tranquilla, sarebbe passato alla Storia come un grande Sovrano. Incapace di collera, generoso, liberale, pronto sempre al perdono, dotato di straordinaria genialità, mancò però di fermezza e di audacia, la sua debolezza fu la sua rovina e la rovina della sua patria che pure amava intensamente.

A. LONGHI DOMENICO CIMAROSA.

Gli italiani dei quali fu vero amico devono ricordarlo tuttavia con riconoscenza, egli fu per essi un vero mecenate; nessuno fu largo come lui nel

rimunerare, nel tenere in alto pregio l'arte e gli artisti nostri. I benefizi loro accordati, i premi distribuiti, i lavori ad essi affidati, sono altrettanti titoli di gratitudine. Durante il suo regno concesse patenti di nobiltà e di naturalizzazioni a ben 68 italiani, numero non mai raggiunto sotto i precedenti regni.

La Polonia sta ora per risorgere ed il suo secolare martirio sta per finire; il ricordo delle trascorse sofferenze è la migliore promessa, che i polacchi sapranno degnamente, come nel passato, assidere la loro nazione fra il consesso dei popoli civili e grandi, e non ricadere in quegli errori che furono la causa della sua sparizione dal novero degli Stati europei.

O. F. Tencajoli.

VECCHI COSTUMI IN MODERNI RITRATTI FEMMINILI.

LA tendenza a rievocare nell'opera d'arte pittorica i costumi del passato, la quale venne ultimamente da taluni artisti spinta ad una minuta ed erudita ricostruzione di ogni particolare dell'abbigliamento e della suppellettile, è cosa affatto recente, e si può considerare una conseguenza del moderno spirito storico e critico.

È una ricerca pittorica questa, che portata all'eccesso, cade facilmente nel pedantesco, e, specie nella trattazione di alcuni soggetti, produce un effetto sgradevole ed urtante, come quella che rappresenta un distacco violento da una grande tradizione che va rispettata. Certe figure e certe scene ci appaiono circonfuse da una particolare nobiltà, loro derivante da una idealizzazione che si può considerare come una stilizzazione definitiva, tanto che quando vengano sottoposte ad una nuova interpretazione basata su di una specie di verismo storico, ne restano immensamente diminuite, e perdono gran parte del loro fascino ideale e del loro significato pittorico.

In un eccesso opposto caddero i pittori antichi, i quali trascurarono completamente l'ambiente storico nelle loro composizioni, e nelle scene di qualunque epoca introdussero personaggi vestiti invariabilmente coi costumi del loro tempo: questa abitudine fu costante nei pittori del quattro e del cinquecento, mentre più tardi, nel sei e nel settecento, pei quadri storici si adottarono in genere costumi affatto convenzionali, tolti per lo più, in omaggio alla tradizione, ai quadri dei grandi maestri del secolo XVI.

Così Giovanni Battista Tiepolo nelle sue mirabili composizioni mitologiche e storiche usa i costumi cinquecenteschi direttamente desunti dalle tele di Paolo Veronese, per cui vediamo nelle sue scene a soggetto greco comparire gli stessi paggi in calzoncini a maglia e in colletto a lattuga che recano le coppe nelle Cene del Caliari.

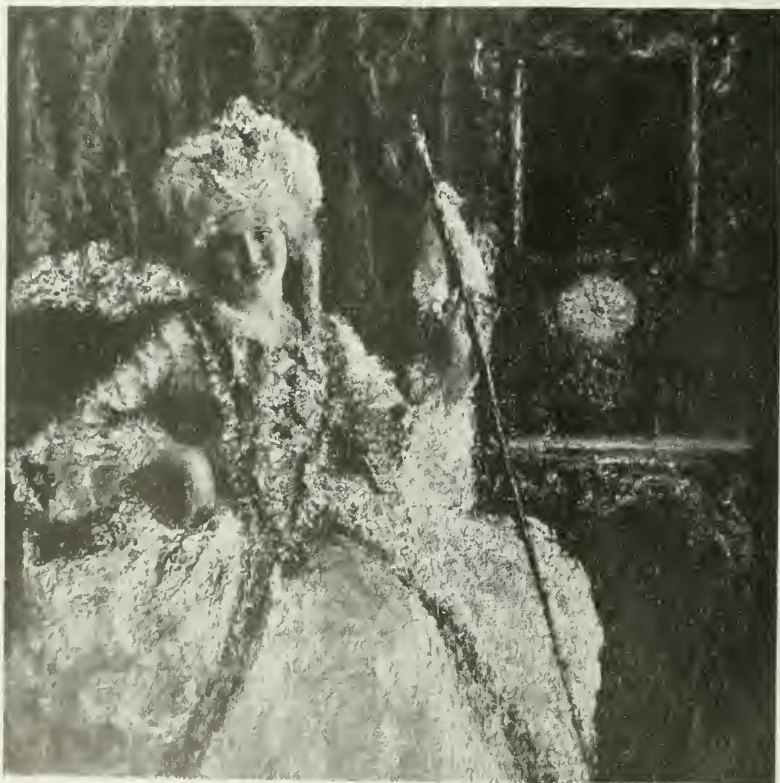
Nel ritratto, gli antichi pittori non abbandona-

ROBERT BURNS: RAGAZZA CON FALCONE. (Fot. N[illegible])

rono quasi mai gli abiti contemporanei, e solo alcuni artisti più dominati dal senso pittorico, come Rembrandt, li trasformarono in modo bizzarro e fantastico, secondo il loro gusto individuale.

Una curiosa idealizzazione del costume nel ritratto muliebre è quella che si nota nei ritratti delle dame francesi all'epoca di Luigi XV, quando Nattier rappresentava le signore di Corte sotto la specie di figure mitologiche, con uno strano miscuglio di eleganza settecentesca e di ampiezza decorativa arieggiante l'antico: trasformazioni rispondenti ai gusti ed alle aspirazioni del secolo, che trovano un riscontro antitetico in quelle che, nel quattrocento, subivano le immagini di altre dame ritrattate sotto le spoglie di Sante e di Martiri.

* * *

Artisti recenti, in mezzo alla nuovissima molteplicità di indirizzi pittorici, alla assillante ricerca di novità, hanno inteso anche nel ritratto femminile a differenziarsi colla varietà del costume: in tal modo accanto ai pittori che si studiano di caratterizzare l'abito alla moda, di sottolineare e magari di caricare il gesto che vi corrisponde — come, ad esempio, il Boldini, — abbiamo quelli che prescelgono i costumi antichi e le vecchie mode.

ANTONIO MANCINI: COSTUME ROCCOCÒ.

ANTONIO DE LA GANDARA: CONTESSA DI NOAILLES. Fot. F. [illegible]

Vi sono certo anche delle ragioni pittoriche che valgono a spiegare queste preferenze. La moda più moderna, che tende in prevalenza alle tinte basse e grigie, alle linee semplici, spinge molti a cercare in altre foggie l'interesse pittorico della piega e del colore. Altri artisti, influenzati dai capolavori degli

antichi, si sono spinti sino alla imitazione stretta della nota decorativa rappresentata dal costume delle persone che i grandi maestri hanno immortalato nelle loro tele, — imitazione indubbiamente assai più facile che non sia quella a cui porta il possesso di una profonda esecuzione pittorica. Altri ancora seguirono nel ritratto la predilezione del momento per la forma stilistica tolta a prestito da una data epoca della storia dell'arte: come quando, nel periodo del trionfo del preraffaellismo inglese e del gusto ornamentale ispirato al primo rinascimento, comparvero nei ritratti molte figure femminili in abito quattrocentesco.

Questa tendenza alla ricerca stilistica basata sulla rievocazione di una forma ornamentale del passato, più o meno modernizzata, è ancora in prevalenza presso molti pittori che passano per artisti intellettuali e modernissimi, ma volge rapidamente verso la fine e scomparirà del tutto quando avrà compiuto la sua funzione: che fu quella di fare in qualche modo rivivere il senso decorativo, questa qualità fondamentale dell'opera pittorica, la quale è una forma di bellezza — non di ordine superiore di per sè sola, — ma però sempre una forma di bellezza in confronto della imitazione gretta e fotografica della natura. La bellezza di ordine superiore, quella con cui il grande pittore impronta l'opera d'arte, deriva dalla facoltà di render significativo, trasformandolo pittoricamente secondo una idealizzazione singolare, una visione individuale, qualunque elemento del vero. Di fronte a questa grande facoltà dell'artista, la semplice ricerca ornamentale diventa una imitazione più o meno intelligente, condotta con una maggiore o minore sensibilità, — e non rappresenta che un indice del gusto, non dell'energia artistica del pittore.

LEO PUTZ: NEL PARCO. (Fot. Filippi).

* * *

Un maestro contemporaneo che si ispira quasi sempre alle opere d'arte del passato, pur possedendo una grande forza individuale, è lo Stuck. Egli prende sovente lo spunto da un motivo semplicemente ornamentale, ma di stilistica decisamente caratterizzata — come, ad esempio, le figure schematiche dipinte su di un vaso greco, — e costruisce un quadro gustosamente decorativo, e nello stesso tempo fortemente pittorico.

Un temperamento artistico di questo genere doveva naturalmente anche nel ritratto sfruttare le risorse decorative offerte dai costumi antichi: e infatti lo Stuck dipinse, fra gli altri, ritratti in cui compaiono gli abiti spagnoli del seicento indossati dalle dame di Velasquez, il quale ne traeva insuperabili armonie di toni rosei e argentini.

Fra quelli che imitarono in un ritratto femmi-

JOHN LAVERY: MARIA — RITRATTO IN VERDE.

(Fot. Filippi)

nile l'ampio ritmo decorativo del cinquecento veneziano, vestendo una modella cogli abiti delle donne esposizioni alla sensazione decorativa prodotta da quell'eco di una grande arte che essi ripetono.

I. L. GLOAG: « 1860 ».

di Palma il Vecchio e di Tiziano, ricorderò il Laurenti, in *Maschera bella* e in *Ritorno*, che sono effettivamente due ritratti di donna in costume, i quali dovettero certamente il loro successo nelle

Il gusto settecentesco ebbe negli ultimi tempi molti appassionati e felici rievocatori, — citerò, fra i migliori, il francese Gaston La Touche e il russo Costantino Somoff, — e i costumi dalle tinte lan-

MARIANO FORTUNY: RITRATTO.

Fot. Naya.

guide e le parrucche incipriate del secolo decimottavo ornarono sovente le signore del nostro tempo nello studio dei ritrattisti.

L'abito impero con la sua semplicità signorile presenta una eleganza di così moderno sapore, che nei ritratti di dama facilmente si assimila all'abito da veglia del nostro tempo: esso fornisce eccellenti motivi per pieghe seriche, e impronta la figura di una grande distinzione.

Anche le mode dell'ottocento avanzato vennero usate con frequenza da ritrattisti recentissimi, e non senza grazia.

La moda 1830, il tipico costume romantico dall'ampia crinolina e dal cappellino a paniere che rievoca un' epoca caratterizzata come nessun' altra lo è di più, è prescelta da parecchi artisti, e specie dal gruppo monachese che deriva dagli impressionisti francesi: essa si adatta per l'ampiezza delle forme alla pennellata larga e piatta di Putz, di Münzer, e di altri neo-impressionisti, e presenta le tinte chiare e vivaci che essi prediligono.

Infine si comincia a richiamare anche la moda del secondo impero, pittoresca nella sua ostentata ricchezza di piume e di velluti, che ci ricorda le nostre nonne e le belle signore di Winterhalter.

Il pittore inglese Gloag ci dimostra, con un suo ritratto che fu esposto alla decima mostra internazionale di Venezia, che anche col costume di una epoca come quella, disgraziatissima dal punto di vista ornamentale, si può dipingere un ritratto decorativamente assai piacevole. Del resto, ogni costume può venire dal pittore ben dotato reso decorativo e interessante; giacchè ogni problema pittorico si risolve essenzialmente con la sensibilità della visione e con la bellezza dell'esecuzione.

ACHILLE LOCATELLI MILESI.

CESARE LAURENTI : RITORNO.

CRONACHETTA ARTISTICA.

IL « PREMIO UMBERTO » ALLA ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BRERA.

È l'ora presente che ci ha resi più esigenti, ovvero la scarsezza della produzione, o, più che la scarsezza, la mancanza di un orientamento verso idealità ben definite, sotto l'incubo angoscioso della guerra?

Certo è che siamo passati attraverso le undici sale della Permanente, dove una delle solite Commissioni di accettazione e di collocamento aveva disposto, bene o male, oltre 300 opere *nuove* di artisti italiani, come se si fosse trattato di una delle mostre annuali e prive di significazioni speciali, senza cioè alcun palpito d'interessamento degno della pur notevole gara che offriva due vistosi premi in danaro (quattromila lire ciascuno) e tre grandi medaglie d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione.

Chi sa! Oggi più che mai, in questo immenso sconvolgimento di popoli e di coscienze, durante il quale non possiamo più assolutamente pensare come un anno o due anni fa, ci aspettavamo forse che l'arte dovesse uscir purificata dalla mente e dalle mani dei giovani e vecchi artefici italiani, o per lo meno alquanto diversa da quella che sorrise loro fino a due anni or sono; e forse perciò le opere esposte, nel loro complesso, non ci hanno colpiti, nè commossi, pur essendo qua e colà commendevoli e grate e fors'anco più commendevoli e più grate di quelle delle mostre annuali verso le quali la critica può essere più indulgente e incoraggiatrice.

In ogni modo, e a parte qualsiasi considerazione storica, la maggioranza dei visitatori, chiamata forse dalla sola curiosità alla importante Mostra, ausiliatrice di rinomanza, ha dovuto accogliere con una certa compiacenza il verdetto della giurìa per l'as-

C. RAVASCO: RELIQUIE (GRUPPO FUNERARIO).

segnazione dei cinque premi, il quale verdetto in gran parte corrispondeva alle simpatie generali.

I quadri, infatti, che sembravano a tutti più significativi, fra i 232 dipinti più o meno comuni, erano su per giù quelli sui quali l'egregia giurìa

G. GRAZIOSI: BAGNANTE (GESSO).
(Premio Umberto).

ha concentrato il suo esame, senza preoccuparsi — e non lo poteva, dato il suo còmpito definito di premiare le più pregevoli fra le opere esposte — se esse fossero o meno degne di venir segnalate ai posteri, quali essenza dell'arte italiana in questo anno tutt'altro che di grazia!

Probabilmente la maggioranza, nella dolente ora che viviamo, guardava con maggiori simpatie al dipinto col quale Gian Emilio Malerba, un giovane pittore milanese che ha di anno in anno raffinato il suo gusto e ha sempre più severamente disciplinata la sua mano valorosa, è entrato nella non esigua schiera dei più ammirevoli artisti lombardi; ed è un vero peccato che manchi alla sua *Pietà* quel poco che, sia nella composizione del quadro e sia nella forma esteriore, l'avvicini alla perfezione da lui desiderata e intensamente perseguita.

Per sua buona ventura, ciò che manca è dovuto, più che al sentimento, alla inesperienza del pittore, o pure a certe sue speciali predilezioni d'oggi che domani, irrobustita la sua fibra, potranno esser messe da parte, se la bella fiaccola continuerà a mantenersi accesa nel suo spirito giovanile.

G. MASCARINI: BALLATA ANTICA.

Nè può dirsi, nonostante la grande perizia anco una volta dimostrata, che Pietro Gaudenzi, pittore genovese, abbia raggiunto nella sua *Deposizione* la perfezione da lui sognata, osservando, studiando e imitando i grandi artisti olandesi che dovettero, prima d'ogni altro, turbare il suo animo adolescente, nelle fastose gallerie della Superba. Le manchevolezze di questo quadro sono evidenti, com'è evidente la predilezione di quei grandi maestri venuti fra noi a fondere nelle grazie e nelle genialità del rinascimento, le rudezze della loro anima nordica. Un certo squilibrio di esecuzione, una disposizione troppo accademica, — ero per dire troppo fotografica, — una monotonia nelle basse tonalità, e qualche particolare volutamente trascurato non sono lievi difetti, per chi voglia pretendere ciò che dal forte ingegno del Gaudenzi si può avere; ma nella *Deposizione* c'è più di quanto occorresse, segnatamente nel gruppo a destra di chi guarda, quattro mirabili teste, quattro piccoli capolavori, per meritare il premio Umberto e per figurare, per giunta, accanto ad altri lavori

precedentemente premiati, nella Galleria d'Arte Moderna del Castello Sforzesco.

Non credo che similmente si accordi col giudizio del pubblico, in generale, quello dei sei commissari che han votato, per l'altro premio Umberto, a favore della statua di Giuseppe Graziosi, scultore modenese di bella fama, che nella sua *Bagnante* ha forzato la sua stessa natura in un verismo ormai sorpassato perchè superficiale e inconsistente. Non basta, ai nostri giorni, l'esatta riproduzione di una figura reale per comporre una bella statua, bella artisticamente, s'intende: per fare una bella statua occorre ciò che un grande maestro di estetica definiva « la natura, più l'uomo ». E nella *Bagnante* del Graziosi invano noi cercheremmo l'uomo, cioè l'artista che, interpretando la natura, aggiunga il soffio del suo spirito, della sua anima, del suo genio creatore. Il Graziosi ha *visto* e ha riprodotto il *vero* com'era, con una sicurezza di pollici straordinaria, senza preoccuparsi di tutto il resto; e ciò non può appagare gli spiriti più raffinati che alla forza vogliono accoppiato il sentimento, e rifuggono da ogni espressione volgare, sia pure di forma inappuntabile.

Ciò che manca alla statua del Graziosi è il pregio maggiore di quella, premiata con una delle grandi medaglie d'oro, di Prassitele Barzaghi, scultore nato e consacrato, figlio credo di quel Francesco Barzaghi che con la deliziosa *Mosca cieca* vinse, nel 1869, il primo premio di questa istituzione. La sua *Elegia* è piena di finezze formali e sentimentali, che la facevan subito distinguere fra le sculture della Mostra, dove pur figuravano lavori ricchi di pregi, fra i quali la *Madre*, un marmoreo espressivo busto dell'Alberti; un imponente gruppo funerario, *Reliquie*, di Cesare Ravasco, no-

G. E. MALERBA: PIETÀ.
(Medaglia d'oro del Ministero della P. I.).

PIETRO GAUDENZI: DEPOSIZIONE.
(Premio Umberto).

V. FRENO: TRA LE NEVI.

bile per forma e per concetto; una soave statua sepolcrale di Pietro Chiesa, che in questa Mostra si è rivelato scultore ammirevole, come in questa e in altre finissimo pittore; e una bella statua del Pellini, una di Emilio Quadrelli, una piena di movimento di Luigi Panzeri, *Dietro le scene*; un simbolico artigliere di Vittorio Rossi, un ritratto di G. Branca e i graziosi gruppetti di Giannino Castiglioni e della signorina Arpesani.

riore alla semplice osservazione del vero e spazia in un luminoso cielo di poesia.

In gara col Bettinelli e col Malerba sono rimasti, per le tre medaglie, fino all'ultima votazione il mantovano Mario Moretti-Foggia, con un trittico assai pregevole per taglio e larghezza di tocco; il livornese Renato Natali, per una *Rissa* impressionistica che è una lodevole promessa; Lodovico Cavaleri, che, in un'ampia marina, ha ripetuto con grande disinvoltura e nuove osservazioni, un motivo da qualche tempo a lui caro e caro ad altri degnissimi artisti; Attilio Andreoli, altro pittore assai favorevolmente noto che, come il Cavaleri, si è fatto una cifra pittorica e insiste in essa, pur variando di soggetto, cosa che potrà anche giovargli; Luigi Brignoli di Palosco ed Emilio Gola, per due ritratti, uno poi più pregiato dell'altro. Quello del conte Gola, anzi, era dai visitatori fra i meglio quotati per uno dei premi Umberto, e gli ha probabilmente nociuto l'esposizione precedente di un bozzettone simile.

M. BETTINELLI : EBBREZZA.
(Medaglia d'oro del Ministero della P. I.).

La terza delle medaglie d'oro del Ministero, ma prima per votazione, è toccata a un altro giovane pittore che tra i primi ebbi a segnalare, alcuni anni fa, ai lettori dell'*Emporium*: Mario Bettinelli, un bresciano pieno di sacro fuoco, il quale, destinato al commercio quattrinaio, preferì le lunghe veglie dell'arte rimuneratrice, spesso, di sole piccole soddisfazioni intime. E la sua *Ebbrezza*, elevandosi per finezze pittoriche e trasparenze d'aria sulle iniziali intenzioni decorative, è il risultato del suo amore incessante per qualche cosa che è supe-

A. PIATTI: TRILLI DI SOLE E D'ANIME.

Altre opere che richiamarono l'attenzione della giuria per il premio sono un dipinto del Grubicy de Dragon *Giornata da vela*, una notevolissima tela di Antonio Piatti, *Trilli di sole e d'anime*, veramente gioiosa per il vivo giuoco di luci, un ammirevole lavoro di Adolfo Ferragutti-Visconti, *Primi contrasti*, e qualche altro meno notevole.

PIETRO CHIESA: STATUA FUNEBRE.

Con essi potevano ben gareggiare non pochi altri — taluno dei quali superiore per perizia di forma o per ispirazione o per serietà d'arte e di coscienza artistica. Ricordo, nell'ordine del Catalogo, una fresca scena del genovese Eugenio Olivari, *Regate di Portofino*, delle geniali impressioni del veronese Erma Zago, un efficacissimo autoritratto di un altro genovese, Federico Maragliano; uno stagno alpestre di Emilio Longoni; un finissimo paesaggio del senese Guido Cinotti, *Fine di un giorno di primavera*; un ritratto da signora col suo bimbo di Carlo Cazzaniga ben degno del posto già conseguito dall'artista; delle impressioni notturne di Amero Cagnoni, membro della giurìa; un paesaggio ad olio di Giuseppe Casciaro, l'illustre e geniale pastellista napoletano; una delle finissime scene della vecchia Milano, perpetuate da Arturo Ferrari; una livida efficace marina di un altro maestro lombardo, Pompeo Mariani, che ha il torto di essere stata superata da altre dello stesso autore, come la montagna di Paolo Sala, quella di C. Pugliese-Levi, il *Notturno* di Leonardo Bazzaro, altro illustre giudice, una studiata marina di Filiberto Minozzi, che

si raffina pur non rinnovandosi; un bosco di faggi di Giovanni Cavalli, un piacentissimo pastello, *Cuffia d'oro*, di F. Gariboldi, un altro del Bompard, un elegante ritratto di Archimede Bresciani, un altro del Cantinotti, una *Bandiera tricolore* del Pasini da Brescia, una — per quanto efficace — solita nevicata di C. Balestrini, una forte tempera di Daniele De Strobel, *Abbandonati*, due pitture alciatiane delle signore Ambrosoli e Miani, un delizioso angolo di pace di Emilio Borsa e un paesaggio autunnale di L. Napoleone Grady, una larga impressione del triestino Virgilio Freno, un mattino del Reycend, un tramonto di A. Campriani, e il Nomellini, Beppe Ciardi, una poetica *Ballata antica* di G. Mascarini, uno sgargiante *Scialle rosso* di Massimo Gallelli, delle impressioni sarde di G. Biasi e M. Mossa de Murtas, e una scena caricaturale, più parigina che milanese, di Aroldo Bonzagni, che, giovane di vivo ingegno, potrà assai più nobilmente elevarsi sulla sfera comune — aspirazione di tutti gli artisti, qualunque sia la loro tendenza e le loro predilezioni estetiche.

PASQUALE DE LUCA.

INTORNO ALLA PIÙ RECENTE OPERA DI PIETRO CANONICA — IL «CRISTO DEPOSTO».

Mesi sono, nel grande studio torinese di Pietro Canonica, su le sponde del Po, assistevamo agli ultimi tocchi che il grande artista dava all'opera sua, allora ancora patinata di gialliccio, e però, sin d'allora, possiamo ben dirlo, sentimmo di vivere qualche attimo di grande poesia, di quella poesia sovrumana, che sembra sublimarsi nel dolore.

Poichè l'opera doveva essere esposta al pubblico, — e lo fu, con buon risultato, chè arte e carità sanno i prodigi, a pro' delle vedove e dei figli dei richiamati poveri, — non ne dicemmo, allora, preferendo parlarne a lavoro compiuto.

Da oggi, il cimitero di Torino — il *Cristo* fu modellato per la tomba della famiglia Persano — conta una grande, nobilissima opera d'arte di più. Con l'opera, si è compiuta anche la Tragedia. Ognuno lo vede, ognuno lo sente: la materia si è spiritualizzata e l'uomo ha vinto la morte.

Pietro Canonica è un devoto di Cristo. Egli stesso ci diceva che ha creato l'opera d'arte, inspirandosi alla narrazione del *Passio*.

Dell'artista illustre, — certo tra i maggiori scultori nostri, — tutti ricordiamo il *Cristo flagellato a sangue* e il *Cristo crocifisso*, e però giova conoscere come, col *Cristo deposto*, l'artefice abbia saputo rinnovare nei nostri cuori, anche più intensamente, le angosce della Tragedia, signore di un'arte sempre più profonda, raggiungendo nella

P. BARZAGHI. ELEGIA (GESSO).
(Medaglia d'oro del Min[illegible] P. I.)

figura del Nazareno una bellezza veramente incomparabile.

Per l'artista è tutto un sogno vissuto, e il sogno è un poema di bellezza dolorosa...

Il Redentore è deposto su un rude masso, appena calato dalla croce; il viso è abbandonato indietro.

la bocca ancora aperta, dopo l'ultimo grido: « *Ho sete!.... Pietà!...* ». Rigide le braccia, ma aperte le mani, come per una invocazione al Padre....

Lo spirito del sacrificato ravviva tutti gli elementi caduchi della materia. Noi lo sentiamo.

Fu detto, con ragione, che il palpito di vita, che cessò nel corpo straziato, si è rifugiato nell'opera d'arte. È così, veramente, ed è appunto questo soffio di vita, idealizzato dall'arte, che ci soggioga.

P. CANONICA: CRISTO DEPOSTO.

L'estasi della preghiera conosce tali prodigi, sino a spiritualizzare, per virtù d'intuito, di amore e di pietà, la verità meravigliosa.

Certo il *Cristo deposto* è l'opera della piena maturità artistica di Pietro Canonica; la materia sconfina per elevarsi nelle più alte regioni dello spirito.

Il *Cristo* fa pensare a quello della celebre Madonna della Pietà, di Guido Reni.

Ci pare un semplice atto di giustizia il rendere onore all'artista che, con tanto raccoglimento e con sì grande purezza di pensiero, seppe fermare lo sguardo verso la luce del Calvario.......

Alfredo Vinardi.

ETTORE TITO: AMAZZONE.

UNA NUOVA PUBBLICAZIONE D'ARTE CONTEMPORANEA (*).

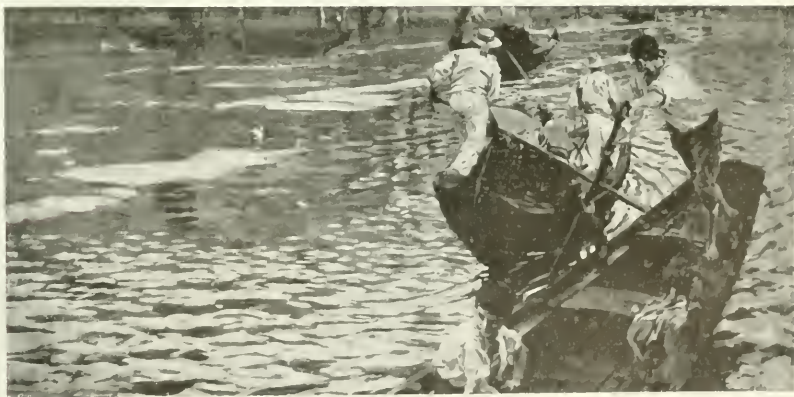
Nella pittura italiana odierna occupa certamente uno dei primi posti d'onore Ettore Tito, del quale se diversi letterati e critici insigni — anche in queste stesse pagine dell'*Emporium* — scrissero profili biografici, note ed impressioni che ci hanno fatto conoscere il pittore o alle sue prime armi, o quando, procedendo sereno e sicuro per la sua via, disprezzato forse dagli amatori delle manifestazioni nuove, passava di trionfo in trionfo ad ogni nuova esposizione, non ancora per altro è stata raccolta la sua varia e ricca produzione artistica in un volume che permetta di studiarla nel suo insieme.

A colmare questa lacuna Ilario Neri ha scritto sull'artista veneziano una monografia che fa parte della Serie: « *Artisti Moderni* » del nostro Istituto: monografia che in veste elegante e con la più grande dovizia d'illustrazioni il *Giornale d'Italia* offre in dono ai suoi abbonati.

Presentato il pittore con sobri cenni biografici, l'A. lo segue dalla precoce produzione giovanile al periodo della maturità piena attaverso tutte le prove di quella meravigliosa attività, di cui Ettore Tito continua a darci nuove prove.

(*) ILARIO NERI, *Ettore Tito* (con 115 illustrazioni ed 8 tavole fuori testo). Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1...

ETTORE TITO: STUDIO (DISEGNO).

Le scene della vita popolare, da lui animate con figure piene di vita, di colore, di giusti rapporti, di delicate intonazioni; i quadri nei quali egli scioglie

ETTORE TITO — SUL CANAL GRANDE.

L'OFFERTA.

LO STUDIO.

ETTORE TITO: PARTICOLARI DELLA DECORAZIONE NELLA VILLA BERLINGERI A ROMA.

LO SPORT.

I GIUOCHI.

ETTORE TITO: PARTICOLARI DELLA DECORAZIONE NELLA VILLA BERLINGERI A ROMA.

un inno solenne alla natura, famosi per la ricerca originale di note violente ed allegre e per lo studio appassionato dei caratteri dei personaggi; i ritratti, le pitture a soggetto mitologico, gli studi, i disegni, tutta l'opera del Tito vi è passata in rassegna e riprodotta.

Le biennali veneziane, le esposizioni di Roma, di Bruxelles e di San Francisco segnano le tappe gloriose della sua continua ascesa verso quella bella fama, che egli ha saputo così bene conservare ed accrescere anche in quello che diremmo il terzo periodo della sua vita di pittore, nel quale ebbe a dimostrare una tendenza sempre più accentuata per la decorazione: decorazione magnifica e personale, degna della grande tradizione veneziana di cui egli è certo erede non degenere.

L'Italia erede e custode dei tesori marittimi di Venezia fu il primo suo grande ardimento in questo campo, tentato per la mostra etnografica di Roma nel 1911. Seguì la grande tela decorativa «*25 aprile 1912*», pittura rievocante la riedificazione del campanile di S. Marco. Appresso fu chiamato a dipingere il vestibolo della villa Berlingeri a Roma, che è l'ultima grande opera decorativa da lui compiuta in brevissimo tempo, sotto un'ispirazione veramente giovanile della sua fantasia agile, irruente, calorosa e fresca. È un poderoso assieme di pitture che colpiscono per la freschezza dei colori, per l'originalità della linea e per la giusta disposizione delle figure e dei rapporti.

Terminata nel 1915, pochi hanno potuto finora vederla, onde non ci sembra inopportuno offrirne come primizia una riproduzione ai nostri lettori.

NECROLOGIO.

È morto a Vevey il giorno 16 novembre u. s. in seguito ad un attacco cardiaco lo scrittore polacco **Enrico Sienkievicz**, ed è morto nel giorno stesso in cui la Germania proclamava l'indipendenza del regno di Polonia, ultima conclusione maturata dai fati contro quel popolo, e che egli aveva a lungo, ma invano deprecato.

Testimone dolente degli infiniti strazi della sua patria, egli non ne vedrà la redenzione; e per questo la sua fine assume tragica tristezza. Siccome in lui l'opera dello scrittore si confonde con quella del patriota, non si può dire se oggi i Polacchi rimpiangano di più il romanziere famoso, o il cittadino che fino all'ultimo giorno ha lavorato per la emancipazione de' suoi connazionali.

Il poeta belga **Emilio Verhaeren,** in cui la delicata bontà dell'animo era pari all'altezza dell'ingegno, ha trovato improvvisamente la morte il 26 novembre u. s. mentre a Rouen, reduce da una conferenza, saliva in treno per recarsi a Parigi. Travolto sotto un carrozzone del convoglio ferroviario, fu raccolto orribilmente sfracellato. Da quando scoppiò l'attuale guerra europea e il suo paese fu invaso e oppresso, egli aveva rivolto con giovanile energia la sua opera di poeta ad una propaganda altamente patriottica, cantando le città e le terre devastate e distrutte dal nemico di ogni libertà e di ogni bellezza.